BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Di Giammatteo: *L'amore piccolo borghese (in un film di Lelouch)* - Rondolino: *Il "New American Cinema,,* - Laura: *Totò, il comico irripetibile.*

Servizi, note, recensioni e rubriche di: *BIANCHI, CHITI, MORANDINI, PESCE, RANIERI, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVIII - NUMERO 6 - GIUGNO 1967

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 6

giugno 1967

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urb.).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il comico irripetibile

Di Totò — scomparso il 16 aprile scorso ancora in piena attività (stava girando le prime scene de *Il padre di famiglia* di Nanni Loy, che furono poi rigirate con Tognazzi) — si può ben dire che fu irripetibile. Il suo stile, come si sa, si era formato sulle tavole del "café-chantant" sul modello di Gustavo De Marco: aveva dunque dei precedenti. « De Marco », scrive Rodolfo De Angelis nella sua « Storia del café-chantant » (Milano, Il Balcone, 1946), « su musiche galoppanti, diceva tiritere ché era un bene il pubblico non arrivasse a capirne il senso, tanto erano insulse, ma era un pretesto per fargli fare salti e slogature di irresistibile effetto; un'autentica marionetta senza fili abbandonata a se stessa ». Agli inizi, la carriera di Totò si sviluppa all'ombra del suo predecessore, il quale era definito in gergo « "comico-zumpo" (comico saltatore, dalla "zompata") per le sue abilità acrobatiche, oltre che per la perfetta imitazione del pupo » (Luciano Ramo: « Storia del varietà », Milano, Garzanti, 1956). Tuttavia, che Totò avesse già una personalità sua è provato dal fatto che un altro esordiente, Nino Taranto, prima di creare le proprie macchiette, fece per qualche tempo l'imitazione del comico suo concittadino. In ogni caso, con il nostro il tipo del comico-marionetta (a cui egli era particolarmente versato anche per il caratteristico mento lungo e snodabile) passa dalla modesta e ristretta cerchia del "café-chantant" al palcoscenico della grande rivista, a partire dal 1928 quando Achille Maresca lo scrittura nella propria compagnia come "comico grottesco" (le riviste, fra le prime con le quali sorge il genere in Italia, sono di Ripp e Bel Ami e si intitolano « Madama Follia » e « Mille e una donna », stella femminile Angela Ippaviz). È un'attività che lo porterà sempre più in alto nel giro della popolarità, pur se gli spettacoli non usciranno dal mestiere e dalla convenzione. Dal 1928 al 1950, quando si ritira dal palcoscenico per dedicarsi interamente al cinema (salvo un episodico ritorno nel 1956-57), Totò affida a Michele Galdieri, figlio del poeta napoletano Rocco, l'incarico di confezionargli dei copioni facili, pretesto per il libero dispiegarsi delle sue energie e delle sue straordinarie doti di improvvisatore su pochi motivi mimici che gli servivano di spunto o canovaccio. Vecchio lupo di teatro, l'attore non rese mai come sulle tavole del palcoscenico: il pubblico lo stimolava infatti ad una continua invenzione, a quelle aggiunte e varianti al copione che allungavano a dismisura, quando era in vena, la durata dei suoi "sketches" come quello, rivisto di recente anche in televisione, del vagone letto. Dunque: grande uomo di mestiere, "summa" di quanto una lunga tradizione del varietà minore aveva saputo portare a perfezione. Ma fu solo questo? Certo, il nome di Totò rimane legato a dozzine di riviste presto viste e dimenticate, a decine e decine di film sgangherati e idioti. Ciò testimonia semmai della eccessiva modestia dell'uomo Antonio De Curtis, pronto, sì, a battagliare per anni in sede giudiziaria per ottenere, come ottenne, il riconoscimento di una discendenza imperiale e il titolo di principe, ma in verità semplice, umile, e, nel caso, incapace di dire di no a qualsiasi proposta gli venisse fatta. Così, il talento irripetibile rischiò di farsi soffocare dalla "routine" di quanti ne sfruttavano l'artigianato tranquillo senza saperlo pungolare ad una più meditata espressione di autentica arte. Per fortuna, fra oltre cento

film che allinea la sua carriera, molti sono più che dignitosi, alcuni, grazie a registi e sceneggiatori di cartello, meritano addirittura di essere situati sul piano impegnativo della creazione artistica. Il "quid" che elevava Totò sopra i "comici-marionetta" che potevano averlo preceduto o che lo seguirono (c'è la sua controfigura, Dino Valdi, che si è costruito una carriera nel varietà sulla pura ripetizione, abile come quella di un Noschese, del suo maestro) era la forza con cui sotto la "maschera" sapeva far emergere l'uomo, legato alla condizione autentica della povera gente napoletana. L'arte di "arrangiarsi" anziché modo equivoco di vivere diveniva in certi suoi personaggi denuncia sofferta delle costrizioni a cui spinge la miseria, e questo con un realismo comico che non scadeva mai (a differenza di altri comici napoletani) a sentimentalismo, ma restava virile. La sua carriera cinematografica inizia nel '37 con un film di Zambuto, ma è solo due anni più tardi, con *Animali pazzi* di Bragaglia, che incontra il primo dei molti scrittori di ingegno che contribuiranno sullo schermo a liberarlo dalle scorie e a valorizzarlo: Achille Campanile, uno dei lievi, surreali umoristi della famosa generazione degli anni '30 e '40. Nel '40 un regista di firma, Palermi, lo affianca a Titina De Filippo per *San Giovanni Decollato*, la nota commedia siciliana di Martoglio volta in dialetto partenopeo e primo veicolo, così, di un vero "personaggio" in una autentica cornice popolare, lontano dalla cartapesta del varietà. Purtroppo, la crescente popolarità dell'attore fa morire sul nascere la maturazione artistica che questi film promettevano: la produzione si getta su di lui facendogli sfornare troppi film in pochi anni, girati alla meglio, con sceneggiature da quattro soldi e puntando, dal dopoguerra in poi, dopo il successo di *Fifa e arena* del '48 (con cui prese il via per parecchio tempo la coppia Totò-Isa Barzizza) anche ad un erotismo da avanspettacolo e ad una comicità ricca di volgari doppi sensi. Cinque film nel '49, sette nel '50, cinque nel '51, quattro nel '52, sei nel '53; la media annuale rimane sempre alta e la zavorra è molta, arrivando allo scadimento dei quattro pessimi film diretti da Mastrocinque nel '56, all'insegna di una incuria scandalosa. Ma pur negli anni del successo più clamoroso c'è qualcuno che pensa ad un Totò maggiormente creativo: ecco la svolta di *Yvonne la nuit* (1949), dove Giuseppe Amato, in un contesto lacrimoso da romanzo d'appendice, dirige Totò in una figura commossa di "guitto" dell'avanspettacolo di cinquant'anni fa, con un registro sempre controllato sino all'amarissimo finale. (Per inciso, lo "sketch" che il comico interpreta su un palcoscenico di "café-chantant" nella prima parte del film costituisce un prezioso documento di quella che fu la "maniera" di Totò appunto in quegli anni lontani di apprendistato). L'anno seguente Eduardo in *Napoli milionaria*, tratto dalla sua commedia, affida all'attore il personaggio del poveraccio che per vivere fa il "finto morto" a pagamento. Di qualche buona situazione è dotato *47, morto che parla* (1950) di Bragaglia, sullo spunto di una commedia di Petrolini adattata per lo schermo da un discreto commediografo come Manzari. Se l'indice del richiamo commerciale del comico può essere dato dal fatto che ogni esordio di nuovi sistemi tecnici del cinema fu alla sua insegna (*Totò a colori* di Steno inaugurò in Italia il cinema a colori nel '52, *Il più comico spettacolo del mondo* di Mattòli, l'anno seguente, il

I film di Totò

1937 *Fermo con le mani* di Gero Zambuto;

1939 *Animali pazzi* di Carlo Ludovico Bragaglia, con Lilia Dale e Luisa Ferida (soggetto di Achille Campanile);

1940 *San Giovanni Decollato* di Amleto Palermi, con Titina De Filippo, Silvana Jachino, Franco Coop, Luigi Almirante (dalla commedia di Nino Martoglio - sc. di Cesare Zavattini, Palermi e Aldo Vergano);

1941 *L'allegro fantasma* (rieditato come: *Totò allegro fantasma*) di Amleto Palermi, con Franco Coop, Elli Parvo, Jone Salinas (soggetto di C.L. Bragaglia);

1943 *Due cuori fra le belve* (rieditato come: *Totò nella fossa dei leoni*) di Giorgio C. Simonelli, con Vera Carmi e Enrico Glori;

1945 *Il ratto delle sabine* di Mario Bonnard, con Clelia Matania e Carlo Campanini (soggetto di Mario Amendola);

1947 *I due orfanelli* di Mario Mattòli, con Vera Bergman, Carlo Campanini, Franca Marzi (soggetto di Mattòli e Steno);

1948 *Fifa e arena* di Mario Mattòli, con Isa Barzizza (soggetto e sc. di Marcello Marchesi e Steno); *Totò al Giro d'Italia* di Mario Mattòli, con Isa Barzizza, Carlo Micheluzzi e vari campioni del ciclismo (soggetto di Vittorio Metz - sc. di Metz, Mattòli, Marchesi e Steno);

1949 *Yvonne la nuit* di Giuseppe Amato, con Olga Villi, Eduardo De Filippo, Gino Cervi; *I pompieri di Viggiù* di Mario Mattòli, con Isa Barzizza, Nino Taranto, Carlo Dapporto, Wanda Osiris,

Silvana Pampanini (Totò, come gli altri esponenti della rivista, appare in quadri di un suo spettacolo teatrale); *Totò cerca casa* di Steno e Mario Monicelli, con Alda Mangini, Aroldo Tieri, Marisa Merlini, Folco Lulli; *Totò le Moko* di C.L. Bragaglia, con Carla Calò, Gianna Maria Canale, Carlo Ninchi, Franca Marzi (soggetto di Metz, Age e Scarpelli); *L'imperatore di Capri* di Luigi Comencini, con Yvonne Sanson, Marisa Merlini, Alda Mangini (soggetto di Teresa Ricci Bartoloni e Gino De Sanctis - sc. di Metz, Marchesi e Comencini);

1950 *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, con Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Delia Scala, Carlo Ninchi (dal dramma di Eduardo De Filippo); *Figaro qua, Figaro là* di C.L. Bragaglia, con Isa Barzizza, Renato Rascel, Franca Marzi, Jole Fierro (soggetto e sc. di Metz, Marchesi, Age e Scarpelli; *47, morto che parla* di C.L. Bragaglia, con Daniela Benson, Silvana Pampanini, Aroldo Tieri, Riccardo Billi, Carlo Croccolo (dalla commedia di Ettore Petrolini - sc. di Nicola Manzari, Age, Scarpelli, Marchesi, Metz, Bragaglia); *Le sei mogli di Barbablù* di C.L. Bragaglia, con Isa Barzizza e Carlo Ninchi (soggetto e sc. di Metz, Marchesi, Age e Scarpelli); *Totò cerca moglie* di C.L. Bragaglia, con Marisa Merlini, Aroldo Tieri, Ave Ninchi (soggetto e sc. di Metz, Age, Scarpelli, Alessandro Continenza); *L'inafferrabile dodici* di Mario Mattòli, con Laura Gore, Tamara Lees, Aroldo

cinema tridimensionale), e se la pigrizia dei produttori lo sfruttò oltre ogni limite per la parodia dei film via via di successo, nella decade '50-'60 molti registi seri si servirono invece di Totò per dei film di qualche importanza. Steno e Monicelli ottengono forse il risultato più compiuto in *Guardie e ladri* (1951), alla cui sceneggiatura pongono mano Brancati e Flaiano disegnando una figura di "ladro per necessità" il quale stringe un patto di amicizia non scritto con la guardia che lo deve portare in prigione; Rossellini nel discontinuo (e non montato dal regista) *Dov'è la libertà?* affida ad un Totò intristito la denuncia del relativismo morale e dell'egoismo della società italiana di quegli anni; Monicelli, ancora con la sceneggiatura di Flaiano, imposta in *Totò e Carolina* (1953) la sfaccettata figura di un agente della "Celere" che deve risolvere il problema di una povera ragazza sola. Nell'ambito di un cinema più facile ma non privo di doti di efficienza spettacolare, si possono ricordare i numerosi adattamenti di Mattòli da commedie di Eduardo Scarpetta, mentre penoso è l'involgarimento, malgrado la decorosa prestazione di Totò, che Steno raggiunge nell'adattare *L'uomo, la bestia e la virtù* di Pirandello (1953). Cechov (*Totò e i re di Roma*), Moravia (*Racconti romani*, *Risate di gioia*), Pirandello (a parte il film sopra citato, vi è la perfetta resa dello jettatore de *La patente* in *Questa è la vita*), sono autori che trovano nell'autodidatta ex-fantasista di varietà un interprete scrupoloso e vitale. Un aspetto del Totò attore di cinema da non trascurare è infine la sua saltuaria attività di caratterista, in apparizioni marginali che spesso garantivano il successo di un film per la lucentezza di un talento che non si impegnava meno per il fatto di non essere in panni di protagonista: basti pensare al "professore di scassinamento" ne *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli, al fra' Timoteo della *Mandragola* (1965) di Lattuada, da Machiavelli, al "carcerato privilegiato" di *Operazione San Gennaro* (1966) di Dino Risi. Mentre altri con gli anni decadono, il prestigio di Totò rimase intatto (1), pur se per qualche periodo qualche produttore volle cautelarsi affiancandogli come "alter ego" un altro comico, Peppino De Filippo. È significativo che sul finire della vita l'incontro con un poeta, Pasolini, gli abbia consentito in *Uccellacci e uccellini* (1966) e in *Le streghe* (1967) di portare più avanti il suo personaggio, verso la direzione di un simbolismo che non lo staccava peraltro dal fondamento concreto della sua personalità: la sequenza del fraticello francescano medioevale che impara a parlare dagli uccelli resterà uno dei traguardi più alti di Totò, che appunto pochi mesi prima della sua scomparsa ottenne, col "Nastro d'argento", il riconoscimento "ufficiale", se ve ne fosse stato bisogno, della critica italiana come migliore attore dell'anno.

ERNESTO G. LAURA

---

(1) Curiosa è invece la difficoltà di Totò nel farsi apprezzare all'estero, dove era considerato forse troppo legato a radici folkloriche. Comunque lo definisce in modo singolare — e assurdo — John Montgomery nel suo libro « Comedy Films » (London, George Allen & Unwin Ltd., 1954): « The most popular of the Italian comedians is probably Totò, who looks like a cross between Keaton, Somerset Maugham, and Claude Rains ».

Tieri (soggetto e sc. di Metz, Age, Marchesi); *Totò Tarzan* di Mario Mattòli, con Marylin Buferd, Tino Buazzelli, Alba Arnova (soggetto di Metz - sc. di Metz, Marchesi, Age e Scarpelli); *Totò sceicco* di Mario Mattòli, con Tamara Lees e Aroldo Tieri;

1951 *Totò e i re di Roma* di Steno e Mario Monicelli, con Aroldo Tieri e Alberto Sordi (soggetto di Dino Risi e Ennio De' Concini, liberamente tratto dai racconti di Anton Čechov « La morte dell'impiegato » ed « Esami di promozione » - sc. di Steno e Monicelli); *Guardie e ladri* di Steno e Mario Monicelli, con Aldo Fabrizi, Rossana Podestà, Ave Ninchi (soggetto di Piero Tellini - sc. di Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flajano, Ruggero Maccari, Steno e Monicelli); *Sette ore di guai* di Vittorio Metz e Marcello Marchesi, con Isa Barzizza e Carlo Campanini; *Totò terzo uomo* di Mario Mattòli, con Franca Marzi, Aroldo Tieri, Diana Dei;

1952 *Totò a colori* di Steno, con Isa Barzizza, Virgilio Riento e Luigi Pavese (è il primo film italiano a colori, sistema Ferraniacolor; soggetto di Steno - sc. di Steno, Monicelli, Age, Scarpelli); *Totò e le donne* di Steno e Mario Monicelli, con Peppino De Filippo, Lea Padovani, Olga Villi (soggetto di Age e Scarpelli - sc. di Age, Scarpelli, Steno e Monicelli); *Dov'è la libertà?* di Roberto Rossellini, con Nyta Dover, Vera Molnar, Leopoldo Trieste (soggetto e sc. di Rossellini e Antonio Pietrangeli); *Una di quelle* di Aldo Fabrizi, con Peppino De Filippo e Lea Padovani;

1953 *Il più comico spettacolo del mondo* di Mario Mattòli, con May Britt, Marc Lawrence, Franca Faldini (è il primo film italiano in 3-D - sc. di Mario Monicelli, Alessandro Continenza, De Tuddo, Mattòli); *Un turco napoletano* di Mario Mattòli, con Isa Barzizza, Carlo Campanini, Franca Faldini (dalla commedia di Eduardo Scarpetta - sc. di Continenza, Monicelli, Maccari, De Tuddo); *L'uomo, la bestia e la virtù* di Steno, con Orson Welles e Viviane Romance (dal dramma di Luigi Pirandello); *Questa è la vita*, episodio *La patente* di Luigi Zampa, con Mario Castellani e Nino Vingelli (dal racconto di Luigi Pirandello - sc. di Vitaliano Brancati); *Tempi nostri* [*Zibaldone n. 2*] di Alessandro Blasetti, 9º episodio, *La macchina fotografica*, con Sophia Loren e Silvio Bagolini (soggetto di Age e Scarpelli - sc. di Age, Scarpelli e Continenza); *Totò e Carolina* di Mario Monicelli, con Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Maurizio Arena (soggetto di Ennio Flajano - sc. di Flajano, Monicelli, Rodolfo Sonego);

1954 *Il medico dei pazzi* di Mario Mattòli, con Franca Marzi e Carlo Ninchi (dalla commedia di Eduardo Scarpetta); *Totò cerca pace* di Mario Mattòli, con Isa Barzizza e Ave Ninchi (da una commedia di Emilio Caglieri - sc. di Maccari e Vincenzo Talarico); *L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica, con Sophia Loren, Eduardo De Filippo, Vittorio De Sica (dalla raccolta di racconti di Giuseppe Marotta - sc. di De Sica, Marotta, Cesare Zavattini); *Miseria e nobiltà* di Mario Mattòli, con Dolores Palumbo, Franca Faldini, Sophia Loren, Franco Sportelli, Carlo Croccolò (dalla commedia di Eduardo Scarpetta - sc. di Mattòli e Maccari);

1955 *I tre ladri* di Lionello De Felice, con Simone Simon e Jean-Claude Pascal; *Totò all'inferno* di Camillo Mastrocinque, con Franca Faldini; *Racconti romani* di Gianni Franciolini, con Antonio Cifariello, Maurizio Arena, Vittorio De Sica (dal libro di Alberto Moravia - sc. di Sergio Amidei, Age, Scarpelli, Francesco Rosi, Alberto Moravia); *Siamo uomini o caporali?* di Camillo Mastrocinque, con Fiorella Mari e Paolo Stoppa (soggetto e sc. di Totò, in coll.); *Destinazione Piovarolo* di Domenico Paolella, con Marisa Merlini, Paolo Stoppa, Tina Pica, Nino Besozzi; *Il coraggio* di Domenico Paolella, con Gino Cervi (dalla commedia di Amleto Novelli);

1956 *La banda degli onesti* di Camillo Mastrocinque, con Peppino De Filippo (soggetto e sc. di Age e Scarpelli); *Totò lascia o raddoppia?* di Camillo Mastrocinque, con Valeria Moriconi e Bruce Cabot; *Totò, Peppino e... la malafemmina* di Camillo Mastrocinque, con Peppino De Filippo; *Totò, Peppino e... i fuorilegge* di Camillo Mastrocinque, con Peppino De Filippo, Titina De Filippo, Franco Interlenghi, Dorian Gray;

1957 *La loi c'est la loi* (La legge è legge) di Christian-Jaque, con Fernandel, Leda Gloria, Noël Roquevert, Nino Besozzi (soggetto e sc. di Christian-Jaque, Age, Scarpelli, Jean Manse, Charles Tacchella);

1958 *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, con Renato Salvadori, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Claudia

Cardinale, Rossana Rory, Carla Gravina (soggetto di Age e Scarpelli - sc. di Suso Cecchi D'Amico, Age, Scarpelli, Monicelli); *Totò, Vittorio e la dottoressa* di Camillo Mastrocinque, con Vittorio De Sica, Titina De Filippo, Darry Cowl (soggetto e sc. di Metz e Marchesi); *Totò e Marcellino* di Antonio Musu, con Pablito Calvo, Memmo Carotenuto, Jone Salinas, Fanfulla (soggetto di Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile - sc. di Franciosa, Festa Campanile, Diego Fabbri, Antonio Musu); *Totò, Peppino e le fanatiche* di Mario Mattòli, con Peppino De Filippo, Johnny Dorelli, Alessandra Panaro (soggetto di Age e Scarpelli - sc. di Age, Scarpelli, Steno e Maccari); *Gambe d'oro* di Turi Vasile, con Rossella Como, Scilla Gabel, Paolo Ferrari (soggetto e sc. di Antonio Margheriti e Vasile); *Totò a Parigi* di Camillo Mastrocinque, con Lauretta Masiero, Sylva Koscina, Fernand Gravey, Francis Blanche (soggetto di Metz e Roberto Gianviti - sc. di Metz, Gianviti, René Barjavel); *Totò nella luna* di Steno, con Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Luciano Salce, Sandra Milo (soggetto di Steno e Lucio Fulci - sc. di Continenza, Ettore Scola, Steno); *Totò, Eva e il pennello proibito* di Steno, con Abbe Lane e Louis De Funès (soggetto e sc. di Metz e Gianviti);

1959 *Arrangiatevi!* di Mauro Bolognini, con Peppino De Filippo, Laura Adani, Cristina Gajoni (dalla commedia « Casa nova... vita nova » di Mario De Majo e Vinicio Gioli - sc. di Leo Benvenuti e Piero De Bernardi); *I tartassati* di Steno, con Aldo Fabrizi, Louis De Funès, Cathia Caro (soggetto di Metz e Gianviti - sc. di Metz, Gianviti e Maccari); *La cambiale* di Camillo Mastrocinque, con Vittorio Gassman, Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Erminio Macario (sc. di Metz, Gianviti, Federico Zardi, Scarnicci e Tarabusi); *I ladri* di Lucio Fulci, con Giovanna Ralli e Armando Calvo;

1960 *Noi duri* di Camillo Mastrocinque, con Fred Buscaglione, Scilla Gabel, Paolo Panelli, Bice Valori (soggetto di Dino Verde e Leo Chiosso - sc. di Verde, Chiosso e Oreste Biancoli); *Signori si nasce* di Mario Mattòli, con Peppino De Filippo e Delia Scala (sc. di Edoardo Anton); *Risate di gioia* di Mario Monicelli, con Anna Magnani, Ben Gazzara, Fred Clark (dai racconti « Risate di gioia » e « Ladri in chiesa » di Alberto Moravia - adatt. di Suso Cecchi D'Amico - sc. di Cecchi D'Amico, Age, Scarpelli, Monicelli); *Letto a tre piazze* di Steno, con Peppino De Filippo, Nadia Gray, Cristina Gajoni (soggetto di Lucio Fulci, Bruno Baratti, Vittorio Vighi - sc. di Continenza e Steno); *Chi si ferma è perduto* di Sergio Corbucci, con Peppino De Filippo, Alberto Lionello, Aroldo Tieri (soggetto e sc. di Mario Guerra, Luciano Martino, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, D. De Palma); *Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi* di Mario Mattòli, con Aldo Fabrizi, Christine Kaufmann, Rina Morelli, Franca Marzi (soggetto e sc. di Castellano e Pipolo);

1961 *Sua Eccellenza si fermò a mangiare* di Mario Mattòli, con Ugo Tognazzi, Lauretta Masiero, Virna Lisi, Raimondo Vianello (soggetto e sc. di Metz e Gianviti); *Totò, Peppino e la dolce vita* di Sergio Corbucci, con Peppino De Filippo, Mara Berni, Francesco Mulè (soggetto di Lucio Fulci - sc. di Corbucci, Grimaldi e Guerra); *Tototruffa '62* di Camillo Mastrocinque, con Nino Taranto e Estella Blain (soggetto e sc. di Castellano e Pipolo); *I due marescialli* di Sergio Corbucci, con Vittorio De Sica e Roland Bartrop (soggetto di Ugo Guerra e Marcello Fondato - sc. di Continenza, Bruno Corbucci, Grimaldi);

1962 *Totò contro Maciste* di Fernando Cerchio, con Samson Burke e Nino Taranto (soggetto di Ottavio Poggi - sc. di Liberatore, Sergio Corbucci, Grimaldi, Gastone Da Venezia); *Totò Diabolicus* di Steno, con Beatrice Altariba, Nadine Sanders, Raimondo Vianello (soggetto di Metz e Gianviti - sc. di Metz, Gianviti, Fondato, Bruno Corbucci, Grimaldi); *Totò e Peppino divisi a Berlino* di Giorgio Bianchi, con Peppino De Filippo, Robert Alda, Nadine Sanders (soggetto di Age e Scarpelli da un'idea di Luigi Angelo e Luciano Ferri - sc. di Continenza e De Palma); *Lo smemorato di Collegno* di Sergio Corbucci, con Yvonne Sanson, Nino Taranto, Erminio Macario (soggetto e sc. di Grimaldi e Bruno Corbucci); *Totò di notte n. 1* di Mario Amendola, con Erminio Macario (soggetto e sc. di Bruno Corbucci e Grimaldi, da un'idea di Castellano e Pipolo); *I due colonnelli* di Steno, con Walter Pidgeon, Scilla Gabel, Nino Taranto, Roland von Bartrop (soggetto e sc. di Grimaldi e Bruno Corbucci);

1963 *Totò contro i 4* di Steno, con Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Peppino De Filippo,

Erminio Macario (soggetto e sc. di Bruno Corbucci e Grimaldi); *Le motorizzate* di Marino Girolami, con Walter Chiari, Sandra Mondaini, Raimondo Vianello (un episodio - soggetto di Girolami - sc. di Tito Carpi e Beppe Costa); *Totò e Cleopatra* di Fernando Cerchio, con Magali Noël, Moira Orfei, Franco Sportelli (soggetto e sc. di Cerchio, Bruno Corbucci e Grimaldi); *Totò sexy* di Mario Amendola, con Erminio Macario (soggetto e sc. di Bruno Corbucci e Grimaldi); *Gli onorevoli* di Sergio Corbucci, con Franca Valeri, Peppino De Filippo, Gino Cervi, Walter Chiari (soggetto di Bruno Corbucci, Grimaldi e Gianni Buffardi - sc. di Metz, B. Corbucci, Vittorio Vighi); *Il comandante* di Paolo Heusch, con Andreina Pagnani, Luciano Marin, Carlotta Barilli, Britt Eklund (soggetto e sc. di Rodolfo Sonego); *Il monaco di Monza* di Sergio Corbucci;

1964 *Totò contro il pirata nero* di Fernando Cerchio, con Mario Petri e Grazia Maria Spina (soggetto e sc. di Nino Stresa e Francesco Luzi); *Che fine ha fatto Totò Baby?* di Ottavio Alessi, con Pietro De Vico, Mischa Auer, Ivy Holzer (soggetto e sc. di B. Corbucci, Grimaldi, Alessi); *Le belle famiglie* di Ugo Gregoretti, 4º episodio *Amare è un po' morire*, con Sandra Milo, Adolfo Celi, Jean Rochefort (soggetto di Gregoretti, sc. di Gregoretti e Steno); *Totò de Arabia* (Totò d'Arabia) di Josè Antonio de la Loma, con Nieves Navarro e Fernando Sancho (soggetto e sc. di S. Corbucci e Grimaldi);

1965 *Gli amanti latini* di Mario Costa, 3º episodio *Amore e morte*, con Annie Gorassini e Mario Castellani (soggetto di B. Corbucci, Grimaldi, Liberatore - sc. di B. Corbucci, Grimaldi, Fulvio Gicca); *Rita, la figlia americana* di Piero Vivarelli, con Rita Pavone, Fabrizio Capucci, Lina Volonghi (soggetto di Vivarelli - sc. di Carpi, Gregoretti, Ugo Moretti, B. Corbucci, Grimaldi); *La Mandragola* di Alberto Lattuada, con Rossana Schiaffino, Romolo Valli, Nilla Pizzi, Philippe Leroy, Jean-Claude Brialy (dalla commedia di Niccolò Machiavelli - sc. di Luigi Magni, Stefano Strucchi, Lattuada);

1966 *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, con Ninetto Davoli e Femi Benussi (soggetto e sc. di Pasolini); *Operazione San Gennaro* di Dino Risi, con Nino Manfredi, Senta Berger, Mario Adorf, Harry Guardino, Claudine Auger (soggetto di De Concini e Risi - sc. di Adriano Baracco, De Concini, Nino Manfredi, Risi);

1967 *Le streghe*, episodio *La Terra vista dalla Luna* di Pier Paolo Pasolini, con Silvana Mangano e Ninetto Davoli (soggetto e sc. di Pasolini). Al momento della morte Totò stava girando le prime inquadrature de *Il padre di famiglia* di Nanni Loy e precisamente la sequenza del funerale. Dopo la sua scomparsa, il personaggio dell'anarchico fu affidato ad Ugo Tognazzi e le scene con Totò vennero perciò nuovamente girate. Nel 1967 la televisione ha inoltre messo in onda il ciclo di telefilm *Tuttototò* di Daniele D'Anza.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

è in libreria:

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I e Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di **Mario Verdone**

Tra i principali scritti sono comprese opere organiche e fondamentali di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro (« L'attore », « Soggetto e sceneggiatura », « Problemi del film »), di Rudolf Arnheim (« Il nuovo Laocoonte »), di Bela Balázs (« Lo spirito del film »), di Raymond Spottiswoode (« Grammatica del film »), di Galvano Della Volpe (« Cinema e mondo spirituale »), di Germaine Dulac (« Il cinema d'avanguardia »), di Renato May (« Per una grammatica del montaggio »), di S. A. Luciani (« La musica e il film »).

Altri importanti saggi sono di A. Gemelli, A. Cavalcanti, J. Comin, G. Viazzi, M. Verdone, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, F. Pasinetti, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

L'amore piccolo borghese

(In un film esemplare la sintesi delle convenzioni tecniche e ideologiche del cinema contemporaneo in Occidente)

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

«Un uomo, una donna», il successo, i premi

In coda al decennio che ha visto il cinema cambiar pelle, un piccolo film senza ambizioni rischia di lasciare il segno nella storia. *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna, 1966) di Claude Lelouch, giovanotto francese pressoché sconosciuto, ex operatore, potrebbe anche essere considerato un modello da imitare. Il successo (che è stato così inatteso e tanto fragoroso) provoca reazioni a catena dalle quali nessuno saprebbe proclamarsi, pur volendolo, immune. L'industria, cultura a suo modo, guida la danza, i cineasti seguono. Conoscendo la dialettica di industria ed espressione artistica siamo in grado di prevedere che, anche quando una invenzione autentica (un vero arricchimento culturale) avrà esautorato questa creazione a livello subalterno, le tracce del suo passaggio rimarranno visibili a lungo.

Come spesso accade, l'iniziativa di Lelouch non era programmata. È stata una sorpresa giunta in un periodo di stagnazione, con la cultura di *élite* incapace di far presa sul pubblico e l'industria disperatamente all'offensiva per sopravvivere. Doveva essere un filmetto senza conseguenze, è divenuto un'opera-vessillo. Ha ricevuto due premi: la Palma d'oro al festival di Cannes 1966 e il riconoscimento dell'Ufficio Cattolico Internazionale (O.C.I.C.). È vero che i premi come valore sostanziale sono acqua fresca, ma nel caso nostro è la coincidenza che conta. La Palma d'oro significa che, alla fiera più accreditata dell'industria cinematografica (dove gli interessi economici si saldano con il gusto della cultura di massa), *Un uomo, una donna* è stato ritenuto bene allineato sullo standard del consumo in-

ternazionale, e perciò da raccomandarsi agli acquirenti. Il primo premio, in un certo senso, è il marchio di garanzia. Anche l'O.C.I.C. fa un'analoga raccomandazione, con uno scopo diverso. Dire quale sia il complesso di comportamenti in cui si riassume la moralità dei cattolici sarebbe difficile, perché le fluttuazioni del concetto da paese a paese e da gruppo a gruppo sono oggi troppo forti. Che, tuttavia, un organismo internazionale abbia scelto *Un uomo, una donna*, scorgendovi la presenza di particolari « valori umani », è un fatto da non trascurare. Rappresenta la spia di due tendenze che, unite, prefigurano un orientamento sintomatico: la prima è il rifiuto del « formalismo » sessuofobico (il film contiene una insistita scena d'amore, nella camera dell'albergo dove Anne e Jean-Louis s'incontrano al punto decisivo dell'azione), la seconda è la riduzione al minimo dell'orizzonte morale (i protagonisti sono accomunati da una generica « pulizia » sentimentale, più « pulita » lei — ancora legata al ricordo del marito morto — un po' meno lui; si tesse una indiretta apologia della famiglia, di cui entrambi sono privi e alla quale entrambi confusamente aspirano; niente altro). Va pure notato che l'O.C.I.C. prescinde (volontariamente o per incapacità critica non possiamo stabilire) da un giudizio di valore estetico e accetta di riconoscere in un prodotto dell'industria il veicolo più confacente alla diffusione d'una idea della moralità.

Un prodotto industriale si trova al centro dell'attenzione, con il doppio crisma del riconoscimento *interno* ai suoi pregi (l'industria lo raccomanda perché corrisponde alle esigenze del mercato) e dell'avallo morale. Un film che ha grandi possibilità di successo acquista una capacità di proselitismo di cui i responsabili d'un autorevole organismo cattolico debbono tener conto. Non solo, ma nel momento in cui lo fanno, sposano quegli stessi motivi per i quali l'industria raccomanda l'opera ai suoi clienti. Ciò, oltre a suggerire qualche considerazione sulla politica dell'O.C.I.C. che qui ovviamente non interessa (1), fa supporre che in *Un uomo, una donna* esista materia de-

---

(1) Una sola considerazione si può fare, anche in questa sede, per mettere in rilievo la contraddittorietà di quella politica. Al festival di Berlino dello stesso anno, l'O.C.I.C. ha premiato il film inglese *Georgy Girl* (Georgy, svegliati) di Silvio Narizzano, favoletta di ambiente « beat » che finisce sì in gloria ma anche in ipocrisia. A Venezia ha curiosamente abbinato *Au hazard, Balthazar* di Bresson, film di severa ispirazione cattolica, ad *Abschied von Gestern* di A. Kluge, aspro ritratto senza prospettive della gioventù tedesca contemporanea.

gna di esame. Se la coincidenza dei due riconoscimenti non è casuale, il film di Lelouch è qualcosa di più d'un semplice terno al lotto vinto da un uomo fortunato.

Una storia d'amore con azioni parallele

Intanto, è un omaggio a Griffith e al principio delle azioni parallele. Una giovane donna, Anne Gauthier, trascorre la domenica (una domenica d'inverno) a Deauville, dove la sua bambina è in collegio. A Deauville, quel giorno, si trova anche Jean-Louis Duroc, a spasso con il proprio figlio, ospite dello stesso collegio. Anne, sul pontile, racconta alla sua Françoise la favola di Cappuccetto rosso, passeggia per le strade, a sera la riaccompagna in collegio. Jean-Louis sale in macchina con Antoine, lo fa guidare, riprende il volante, va sulla spiaggia, insieme si divertono a girare in tondo sulla sabbia compatta della battigia. Tornano in collegio. Il giovane ha appena affidato il figlio alla direttrice quando dal buio emerge la figura di Anne, tornata sui suoi passi perché ha perduto il treno per Parigi. Le offre un passaggio.

Le due azioni sono confluite in una sola. La storia procederà così, intervallata da una serie di « flash backs », sino ad oltre la metà del film. Qui, nel momento in cui Jean-Louis entra in casa, dove lo attende a letto la donna che vive con lui, si biforca per la seconda volta. Anne e Jean-Louis sono nuovamente separati. Il primo gruppo di azioni è servito per far incontrare i due giovani, questo, più articolato, servirà per condurre la storia alla crisi. Jean-Louis Duroc, di cui già conosciamo le prodezze di corridore automobilista, partecipa al Rallye di Montecarlo. Anne continua la sua vita, lavora. A casa segue davanti al televisore le fasi della corsa. All'annuncio della vittoria di Jean-Louis, gli telegrafa a Montecarlo: « Bravo. Ti amo ».

Infine, il « Gran Premio O.C.I.C. 1966 », assegnato ad Assisi alla fine di settembre, è andato al film di Bresson. A prima vista, *Au hazard, Balthazar* e *Un homme et une femme* si escludono a vicenda. Per contro il premio ad *Abschied von Gestern* rivela un'apertura ideologica che il riconoscimento a *Georgy Girl* smentisce (è evidente che il film inglese è stato segnalato perché si è preso per buono il matrimonio « riparatore » che conclude la vicenda della ragazza inibita; ci si è fermati, cioè, alla vicenda esterna, al contenuto più palese).

L'attenzione si sposta su di lui, che si precipita a Parigi, non la trova, riparte per Deauville, ed è come se le due azioni parallele proseguissero quantunque in effetti noi seguiamo soltanto ciò che fa Jean-Louis. La presenza invisibile di Anne consente di sviluppare una doppia vicenda ipotetica. Il regista introduce un monologo di Jean-Louis, che immagina le possibili (varie e contrastanti) circostanze in cui avverrà il loro incontro, e tre intermezzi dialogati con un benzinaio, con la portinaia della casa di Anne e con la direttrice del collegio a Deauville (comici i primi due, sospensivo il terzo). L'abilità consiste nel trasformare la monotonia di quest'azione lineare in un fattore di tensione (2).

Acme e crisi. Anne e Jean-Louis sono insieme. Fanno l'amore. Ma Anne, tormentata dal ricordo del marito, si ritrae. Alla stazione i due si separano. Lei tornerà a Parigi in treno. Terzo gruppo di azioni parallele. Jean-Louis in macchina, Anne in treno, rievocano la stessa scena divertente e ora, a ripensarla, amara (il pranzo al ristorante dell'albergo). Sono primi piani alternati, Jean-Louis al volante, Anne accanto al finestrino, il viso che si riflette nel vetro. L'azione si concentra su di lui, come nel gruppo precedente, e si snoda rapida sino al terzo incontro. Jean-Louis giunge alla stazione sotto la neve. Corre alla banchina, è riuscito a precedere il treno. Ecco i fari della *Micheline*. Tra i viaggiatori che scendono, Anne.

---

(2) Ecco i tre intermezzi. Si noti — e questo già vale per comprendere la *qualità*, e il livello, del film — la scioltezza del dialogo imperniato sulla banalità più trita del linguaggio quotidiano. Le « trovatine » comiche dei primi due, il tono perfettamente anonimo del terzo sono trattati senza sbavature. La verosimiglianza — o, meglio, l'apparenza della realtà — è osservata con scrupolo.

Primo dialogo: *Jean-Louis-Benzinaio*

JEAN-LOUIS — Buonasera, scusi se l'ho disturbata...

BENZINAIO — Niente... Fa freschetto, eh? Già, non si può dire che ci tratti bene, il tempo... Super o normale?

JEAN-LOUIS — Super. Mi faccia il pieno.

BENZINAIO — Il pieno?

JEAN-LOUIS — Sì.

BENZINAIO — Ah... beh... Il pieno è complicato, non viene... non viene mai una cifra tonda... Allora, coi centesimi, quando la mattina dobbiamo fare i conti, se ci capitano anche i centesimi, per fare le somme è un bel guaio...

JEAN-LOUIS — Beh, me ne dia cinquemila franchi.

BENZINAIO — Grazie, signore, così è meglio.

Jean-Louis la solleva da terra. La macchina da presa gira intorno a loro un paio di volte, il fotogramma si immobilizza e le due figure appaiono ritagliate su un fondo bianco.

Le corrispondenze sono puntuali. Tre azioni parallele, all'inizio, a metà, alla fine. Si chiudono, unificandosi, allo stesso modo, per iniziativa dell'uomo: la prima sull'invito a salire in macchina, la seconda su Jean-Louis che raggiunge Anne coi bambini in riva al mare, la terza su Jean-Louis che precede l'arrivo del treno alla stazione. Alla fine di ogni gruppo, un incontro vede i protagonisti in una situazione immobile, ma è poi l'incontro stesso che riapre il meccanismo inserendo un fatto nuovo. Inevitabile in una struttura tripartita di questo genere (che si ripete ogni volta uguale sullo schema separazione-riunione), il lieto fine soddisfa nel modo più semplice le attese dello spettatore. Era implicito già nella prima situazione di distacco (un uomo e una donna che non si conoscono fanno le stesse cose con gli stessi compagni nello stesso luogo), cosicché ogni incidente che contraddica il corso naturale della storia è scontato in partenza: non muterà nulla, sarà soltanto uno svolazzo, una divagazione piacevole intorno alle simpatiche figure dei protagonisti, interpretati da attori come Anouk Aimée e Jean-Louis Trintignant, ottimamente all'altezza del compito loro.

JEAN-LOUIS (notando l'indecisione del benzinaio) — Allora, lo apra.
BENZINAIO — Sì, ma... la sigaretta...

Secondo dialogo: *Jean-Louis-Portinaia*

JEAN-LOUIS — Scusi tanto, ma non c'è nessuno dalla signora Gauthier.
PORTINAIA (da dietro la porta) — Oh, beh, non mi dice mica quello che fa.
JEAN-LOUIS — Polizia!
PORTINAIA (sempre da dietro la porta) — Ah... credo che sia andata a trovare la sua bambina... a Deauville.
JEAN-LOUIS — Grazie, signora.

Terzo dialogo: *Jean-Louis-Direttrice*

DIRETTRICE — Eh... Non credevo che fosse lei. L'avevo vista ieri sera in televisione, al rallye di Montecarlo... Bello.
JEAN-LOUIS — E lei crede che se vado da quella parte li incontro?
DIRETTRICE — Ah sì, certamente... Al di là del pontile grande, capito?
JEAN-LOUIS — Al di là... Ah sì, sì, sì... E se... tornassero mentre li sto cercando, li faccia aspettare, per favore.
DIRETTRICE — Beh, certo... S'intende.
JEAN-LOUIS — Arrivederla, signora.
DIRETTRICE — Arrivederla... A più tardi.

Il lavoro e i ricordi di Anne e Jean-Louis

Lo spirito geometrico di Lelouch si esercita dentro lo schema con un puntiglio quasi ossessivo. Tutti e due i protagonisti escono da un ciclo concluso della propria vita. Sono vedovi, hanno figli della stessa età, Anne una bambina, Jean-Louis un maschio. Vivono del proprio lavoro, che è poco comune: corridore automobilista lui, segretaria di edizione al cinema lei. Hanno perduto i coniugi rispettivi in circostanze drammatiche, per morte violenta. Hanno gli stessi gusti, sono passabilmente aggiornati sulla cultura delle classi medie, con una sfumatura di noncurante progressismo (Jean-Louis legge « Le Nouvel Observateur », Anne ricorda che nella via dove abita visse per un certo tempo Lenin, cameriere in casa di un pittore). In sostanza, ognuno è l'immagine speculare dell'altro.

Lelouch è persuaso di aver fatto un film controcorrente. In un periodo in cui il cinema gioca le carte della violenza (spionaggio, avventura, western), del colossale (religione, mito, epopea) e dell'erotismo, volta le spalle ai generi di successo, narra una storia d'amore e si concede il lusso di una tranquilla morale comune. Certo, rifiuta le mode più vistose, ma, invece di raggiungere la sponda dell'anticonformismo, si àncora a quella falda di terreno che, essendo sottostante alle mode, racchiude in un fascio omogeneo le tendenze più generali della società e della cultura di massa contemporanee. Che sono tendenze sorte per effetto di una lenta sovrapposizione di gusti personali, rapporti sociali, tradizioni di costume, contrasti economici, posizioni politiche, atteggiamenti morali, esigenze di sviluppo industriale, tecniche di comunicazione a vasto raggio. Queste tendenze forniscono di volta in volta la materia alle mode, che di esse si avvalgono in misura quasi sempre parziale, in una o poche direzioni (l'erotismo, la violenza, l'orrore, il fascino del meraviglioso ecc.). Solo in rari casi emergono per così dire in blocco, nella completezza pienamente evidente dei loro significati. Uno di questi è, appunto, *Un uomo, una donna*, come cercheremo di mostrare.

Di struttura rigida, con un gruppo di schematiche analogie al centro, la storia d'amore finirebbe per sciogliersi in un mare di noia se Lelouch non avesse in serbo alcuni espedienti con cui fingere il movimento che non esiste. I dialoghi di Anne e Jean-Louis sono « visualizzati » da inserti che svolgono ora la funzione di « flash back » ora quella di spiegazioni didascaliche (di fatti reali o anche inventati).

All'inizio lo spettatore non sa se si tratti dell'uno o delle altre, se ciò che vede concerna il presente, il passato o l'immaginario. Naturalmente, la voluta ambiguità serve a protrarre il momento della rivelazione, come nella sequenza che ora vedremo.

In viaggio per Parigi sulla Mustang di Jean-Louis Duroc. I due si sono appena conosciuti.

JEAN-LOUIS — Lei è sposata?

ANNE — Uh uh... E lei?

JEAN-LOUIS — Ah ah...

ANNE — Non ha l'aspetto di un uomo sposato.

JEAN-LOUIS — E qual'è l'aspetto di un uomo sposato? Che fa suo marito?

Primo inserto. Vediamo quel che fa il marito. In una scena di film western, volteggia a cavallo. Una voce fuori campo ordina: Spara!

Si torna ai due in macchina. Jean-Louis crede di aver capito che il marito è attore. Anne: « Sì, ma di un tipo speciale... Non è soltanto attore ».

Secondo inserto. Una serie di drammatiche immagini di auto che si scontrano e s'incendiano.

In due in macchina. Jean-Louis: « È una strano mestiere il cascatore... Dica, come si fa la conoscenza di un cascatore? In fondo a un burrone? Nel Texas? In un aereo in fiamme? Ci sono? ».

Terzo inserto. In primo piano, il marito di Anne bacia una ragazza. Poi lo si vede trasportare una cassa da morto. Accanto alla macchina da presa, Anne scrive su un blocco. È, appunto, la segretaria di edizione.

I due in macchina. Jean-Louis, garbatamente ironico: « È un fotoromanzo, la sua storia... A parte il cascatore, non è molto originale ». Anne s'inalbera un poco ed espone la sua filosofia della vita. Si delinea la chiave del film, il suo tono. Citiamo dal testo: « Non pretendo affatto che sia originale... In fondo, un incontro, un matrimonio, un figlio... sono cose che succedono a molta gente... Chi può essere originale è l'uomo che si ama ». Jean Louis: « E suo marito è un uomo originale? ». Seria come ci si attende da una donna che sa quello che vuole, Anne risponde: « Per me sì... Ah, è così... appassionato, così esclusivo... così vero. Ah, lui si appassiona per le cose, per la gente, per le idee, per i paesi ». Jean-Louis non riesce a smuoverla con la sua ironia. Anne prosegue: « Per esempio, ho vissuto una settimana in Brasile senza mai esserci stata ».

Quarto inserto. Il più elaborato. Si fa il ritratto di un uomo, si descrive la vita della coppia felice. Sul filo conduttore di una samba cantata da Pierre, il marito, si raggruppano brevi azioni che hanno un doppio carattere spiritoso e patetico, montate con grande scioltezza, a ritmo sincopato. Anne lava i capelli al marito. Li rivediamo su un prato, davanti alla casa di campagna. A cavallo in brughiera, con vari effetti di zoom. Una mandria di vacche nere. In casa, i due in abito da sera. In camera da letto, Pierre suona la chitarra, scrive a macchina. Anne legge, lo guarda, aspetta. Pierre ha in mano un lungo sigaro, se lo rigira fra le dita anche quando sale sul letto e l'abbraccia.

Finora, per lo spettatore, i quattro inserti sono visualizzazioni di fatti qualunque, senza uno speciale significato. Si ritorna sui due. Arrivati a Parigi, sul portone della casa dove abita Anne, si salutano. Jean-Louis: « Domenica prossima io torno a Deauville. Se vuole approfittare della mia macchina... E poi, sarò lieto di conoscere suo marito ».

Quinto inserto. La rivelazione. Pierre sta girando una scena di guerra, corre in un bosco mentre da ogni parte esplodono granate. Finita la ripresa, il regista raccomanda maggiore prudenza. Pierre e Anne si scambiano un bacio. Si rigira. Esplosioni, Pierre scompare nel fumo. Si sente un urlo. Anne e il regista accorrono.

I due sul portone. Jean-Louis: « Mi deve scusare... Ne parlava con tanto calore che non potevo pensare fosse morto ». Battuta così pleonastica che suona perfino ridicola. Ora ci rendiamo conto che tutta la costruzione della sequenza — i dialoghi in macchina e i cinque inserti — si regge sui pleonasmi. Lelouch sovrappone dettagli a dettagli, con una ripetizione a effetto ritardante, e quando tutto è chiaro introduce le parole per spiegare ciò che già sappiamo. Così la sequenza diviene un indovinello. Che fa suo marito? La prima risposta visiva non soddisfa completamente. La curiosità rimane, lo spettatore partecipa al gioco. Che farà mai questo marito? Seconda risposta, svelato il mistero. Com'è possibile conoscere un tipo simile? Terza risposta, esplicativa e pedestre, da esercitazione di primo anno d'un corso di regìa. Ma ancora attendiamo di sapere perché Anne è andata, sola, a trovare la bambina in collegio. Si può supporre che Pierre sia lontano, all'estero. Lelouch devia nuovamente il discorso, ricamando sulla felicità della coppia, ce la mostra perfetta, dorata, un sogno a occhi aperti. Solo a questo punto, dopo una battuta di Jean-Louis (« Sarò lieto di conoscere suo marito »), arriva la sor-

presa: Pierre è morto. La commozione è al culmine, perché prima s'era visto quanto fossero felici gli sposi. Risolto l'indovinello, il regista aggiunge altra commozione alla sequenza facendo balbettare a Jean-Louis un'idiozia (« Ne parlava con tanto calore che non potevo pensare fosse morto »). Nel regno del convenzionale, dove tutto è inutile ai fini dell'azione (l'azione, infatti, è immobile; se no, sarebbe bastata una battuta, o un inserto breve, per informare della morte di Pierre), l'interesse si concentra sui particolari secondari, presentati come futilità in forma di rebus.

Indovinelli e pleonasmi riappaiono quando il discorso cade sul mestiere di Jean-Louis e sulla sorte di sua moglie. Lasciata Anne a casa, Duroc va all'autodromo a provare una macchina. Lo spettatore sa, Anne non ancora. La domenica successiva i due tornano insieme a Deauville. Come sarà introdotto quello che per noi è un pleonasmo? Piove, la radio dà notizia di incidenti stradali. Si capisce che Jean-Louis dica: « Non mi piace sentire queste cose ». Anne non può raccogliere l'allusione, anzi commenta il modo di guidare del suo compagno. Si potrebbe giungere subito alla rivelazione, già scontata, e perciò di valore nullo per la progressione drammatica. Lelouch la ritarda con una divagazione spiritosa ma superflua anche psicologicamente, perché nulla aggiunge al ritratto dei due: visualizza il racconto che Jean-Louis, per rispondere a una domanda di Anne, fa della sua immaginaria attività di « maquereau ». Naturalmente, Anne non crede alla storiella e Jean-Louis « confessa ». Ossia un indovinello « scarico » per un pleonasmo male congegnato.

Chiusa la parentesi, riprende il sopravvento la tecnica della sospensione con effetto ritardante. I due arrivano a Deauville, raggiungono i bambini in collegio, vanno con loro al ristorante (lungo dialogo sui pregi e i difetti dei mestieri rispettivi che, pur essendo pleonastico per l'azione, illumina — stavolta sì — le psicologie) e poi in barca. Tornati a terra, giocano sulla spiaggia, Françoise e Antoine si divertono un mondo. Anne e Jean-Louis ripartono per Parigi. Finalmente solo con Anne, Jean-Louis le prende la mano. La donna si difende, dopo un attimo di perplessità: « Non mi ha mai parlato di sua moglie ». Scatta il lungo inserto della 24 ore di Le Mans. Jean-Louis ha un incidente, lo portano in sala operatoria. Accorre la moglie, crede che le sue condizioni siano disperate, fugge. Il telecronista, di cui s'è udita la voce per tutta la sequenza, annuncia: « Secondo una notizia non ufficiale, la povera signora Duroc avrebbe messo fine ai suoi giorni, non sappiamo ancora in quale modo ».

I due si separano. Inizia il secondo gruppo di azioni parallele. Abbiamo superato la metà del film e non è ancora accaduto nulla. L'immobilità è stata mascherata da alcuni « flash backs » divaganti.

Il colore e i piaceri dell'eleganza

Ad una struttura fondata sulle analogie e sui pleonasmi corrisponde un partito preso figurativo basato sull'alternanza di colore e viraggio. Escludendo la lunga sequenza dei titoli di testa in cui si svolge il primo gruppo di azioni parallele (qui l'intreccio colore-viraggio è complicato dalla presenza delle parole sovraimpresse in bianco, che compaiono a grandi intervalli), si alternano secondo questa successione:

1 - *Viraggio blu.* Sera. Anne accompagna Françoise in collegio. Jean-Louis, consegnato Antoine, incontra Anne. Partono per Parigi. Inizia il dialogo.
2 - *Colore.* Inserto della scena western.
3 - *Viraggio blu.* Continua il dialogo in macchina.
4 - *Colore.* Scontri di auto.
5 - *Viraggio blu.* Dialogo dei due in macchina.
6 - *Colore.* Il si gira, con Pierre ed Anne.
7 - *Viraggio blu.* In macchina, Anne parla della vitalità di Pierre.
8 - *Colore.* La vita della coppia felice.
9 - *Viraggio blu.* I due arrivano a Parigi. Dialogo sul portone.
10 - *Colore.* La morte di Pierre.
11 - *Viraggio blu.* I due si lasciano, Jean-Louis risale in macchina.
12 - *Colore.* Continua l'azione di Jean-Louis. All'autodromo. Macchine in prova. Passa una settimana. Jean-Louis telefona ad Anne; il giorno dopo la va a prendere. È domenica. Viaggio sotto la pioggia. Anne domanda a Jean-Louis che mestiere fa.
13 - *Viraggio verde.* Jean-Louis *maquereau* ritira il denaro dalle sue protette.
14 - *Colore.* Continua dialogo in macchina. Strada allagata. Incontro con due cacciatori, sommersi dagli schizzi delle ruote della Mustang. « Niente pietà per i cacciatori ». Arrivo al collegio. Prendono i figli.
15 - *Viraggio verde-giallo.* Al ristorante. Dialogo sull'automobilismo e sul cinema. Scherzi dei bambini. Decidono di andare in barca.
16 - *Colore.* La gita in battello. Ritorno. Sulla spiaggia giochi con i bambini. In macchina, dialogo fuori campo. Una strada, un cantiere, a sera.
17 - *Viraggio rosso sbiadito.* Un uomo e un cane sulla spiaggia. Anne e Jean-Louis fuori campo parlano di Giacometti (« Una volta ha detto una cosa straordinaria: in un incendio, tra un Rembrandt e un gatto, io salverei il gatto »).
18 - *Colore.* Sera. Strade, canali. I due in macchina, continua il dialogo fuori campo.

19 - *Viraggio blu.* Continua l'azione. I due sono in viaggio per Parigi. Anne chiede a Jean-Louis della moglie.
20 - *Colore.* La moglie telefona a Jean-Louis prima della corsa di Le Mans.
21 - *Viraggio verde-giallo.* Partenza della corsa. La moglie davanti al televisore. Incidente. La moglie accorre. Sala operatoria. La moglie attende in corridoio. Esce la barella. La moglie parla col chirurgo. Fugge. Annuncio dello speaker televisivo. Scene della corsa al tramonto. Si torna in macchina, con Anne e Jean-Louis, senza soluzione di continuità. Jean-Louis lascia Anne, va a casa. Dialogo con l'amica a letto. Parlano di Antoine e di una foto pubblicata su *Sport-Auto.*
22 - *Colore.* Due inserti. Jean-Louis con due ragazze.
23 - *Viraggio verde-giallo.* Fingendo di leggere la notizia su *Sport-Auto* Jean-Louis dice all'amica che ha incontrato una giovane donna, Anne Gauthier.
24 - *Viraggio rosso.* Una banda che suona. Reims. Partenza del Rallye di Montecarlo. Jean-Louis Duroc e Henri Chemin in corsa durante la notte. I fari nel buio. Speaker commenta la corsa.
25 - *Colore.* Due inserti. Anne va a comprare i giornali, legge del rallye.
26 - *Viraggio rosso.* La corsa continua. Strade di montagna, neve.
27 - *Colore.* Cammelli in marcia sulla sabbia di un finto deserto.
28 - *Viraggio rosso.* Altri momenti del rallye.
29 - *Colore.* Anne sul set fra i cammelli. In autobus verso casa.
30 - *Viraggio rosso.* Brevi flashes sulla corsa.
31 - *Colore.* Anne seduta su una panchina.
32 - *Viraggio rosso.* Corsa. Jean-Louis indica al compagno come prendere le curve.
33 - *Colore.* Anne passeggia in un parco. Dal parrucchiere, sotto il casco, legge *Moteurs.*
34 - *Viraggio rosso.* Montecarlo. Jean-Louis vince il rallye.
35 - *Viraggio blu.* Anne a casa davanti al televisore. Detta un telegramma: « Bravo. Ti amo ». Al Casino di Montecarlo, uno spettacolo di balletti. Jean-Louis, seduto a un tavolo, è raggiunto da un cameriere che gli consegna il telegramma. Si alza, corre in albergo. Strada notturna. Una stazione di servizio, dialogo col benzinaio. In macchina, monologo di Jean-Louis.
36 - *Colore.* Alba. Nei pressi di Parigi, Jean-Louis in macchina si fa la barba. Piove a rovesci. A casa di Anne, dialogo con la portinaia invisibile. In strada ancora, verso Deauville. Incontro con la direttrice del collegio. Via verso il molo e la spiaggia. Incontro con Anne e i figli. Un cane gioca sulla riva. Un uomo lo segue. A lungo, le onde che rotolano sulla sabbia.
37 - *Viraggio arancione.* Primi piani dei due a letto. Musica, battito di un cuore. Sfocatura sul volto di Anne.
38 - *Colore.* Anne e Pierre. Si baciano rotolando sulla neve.
39 - *Viraggio arancione.* Vari piani dei due che fanno l'amore. Anne resiste: il ricordo del marito è sempre più intenso.
40 - *Colore.* Vari inserti, alternati alla scena del letto virata. I luoghi in cui Anne ha amato Perre: accanto al tronco di un albero, in macchina al tramonto, sulle mura di un castello.

41 - *Viraggio arancione.* Anne, il volto contratto, si rifiuta a Jean-Louis. « Perché? ». « È per mio marito ». « Ma è morto... ». Anne fa cenno di no col capo.

42 - *Viraggio seppia.* Sfocati un uomo e un cane vengono avanti, fra pozzanghere (gli stessi del n. 17).

43 - *Viraggio verde-giallo.* Anne e Jean-Louis si vestono. Scendono nella hall deserta dell'albergo. Escono. Jean-Louis accompagna Anne al treno. « Perché mi hai detto che tuo marito era morto? ». « È morto, ma non ancora per me ». Parte il treno. Inizia monologo di Jean-Louis, che sale in macchina e corre verso Parigi. Rievocazione della scena al ristorante. Primi piani alternati di lui e di lei.

44 - *Viraggio seppia.* Sotto la neve arriva alla stazione la macchina di Jean-Louis. Sul *quai.* Vengono avanti i fari dell'automotrice. Scende Anne. Abbraccio. Fotogramma fisso su fondo bianco.

L'alternanza di colore e viraggio ha due caratteristiche. La prima è che non segue una regola fissa. Sino al n. 12 il metodo usato da Lelouch consiste nel virare l'azione presente e nell'introdurre il colore per gli inserti rievocativi. Con il n. 12 e il n. 13 il procedimento s'inverte: colore per l'azione presente (la sequenza dell'autodromo), viraggio per l'inserto. Con il n. 14 il regista introduce un'altra variante, che si sviluppa sino al n. 19: l'azione presente comincia con il colore, prosegue virata senza soluzione di continuità, riprende con il colore, e così via. Non se ne vede alcuna giustificazione, tranne forse che per il n. 17, breve inserto di tono evocativo-lirico, nel quale la monocromia (con l'appiattimento prospettico dovuto al teleobiettivo e la sfocatura) accresce la suggestione visiva. Al n. 19 si torna al metodo iniziale: azione presente virata, « flash back » a colori (n. 20). Ma subito, nello stesso n. 20, il « flash back » passa dal colore al viraggio (dalla telefonata della moglie di Jean-Louis a Le Mans), riproducendo per analogia, e al rovescio, ciò che accade nell'azione presente dal n. 14 al n. 15. Questi quattro tipi di alternanza si ritrovano in tutto il resto del film, impiegati ora l'uno ora l'altro senza una ragione apparente (ad eccezione che per la lunga sequenza finale — nn. 43 e 44 — dove il tono del viraggio è smorto, a suggerire amarezza, in contrasto con la precedente corsa di Jean-Louis verso Deauville, a colori per indicare ansia e gioia).

Se non esiste quasi mai una ragione che giustifichi il passaggio dal colore al viraggio, e il loro alternarsi, non c'è nemmeno alcuna regola che presieda alla scelta della tinta delle sequenze virate. Al tempo delle approssimative alchimie del cinema muto s'usava il rosso per la passione e il blu per la notte, in omaggio alla tradizione figu-

rativa popolare. Lelouch fa, anche lui, la notte blu, ma non respinge neppure l'anticonvenzione: il rischio una volta lo fa verde-giallo e un'altra rosso, la tenerezza la fa verde-gialla, la passione arancione. Fa quello che lo spettatore non si attende, ma non per disorientarlo o scuoterlo; semplicemente per stupirlo, « incantarlo ». Non gli dà mai shocks violenti, come quelli prodotti dalle tecniche eversive della nouvelle vague, ma stimoli garbati; le tecniche non più eversive ma insinuanti, pacificate nella eleganza della presentazione.

La seconda caratteristica di questo alternarsi (« libero ma non troppo ») di colore e viraggio è, appunto, l'eleganza. L'eleganza può essere stravagante ma non è mai in vero conflitto con le norme del comportamento che vigono in una determinata società. Può esasperarne alcuni aspetti, per accrescere l'effetto di suggestione, ma al solo scopo di imporle meglio. Può recuperare forme ritenute superate infondendo in esse un'apparenza di nuova vita (in realtà è la vecchia vita che si prolunga artificiosamente nel tempo, lustra come fosse nuova). Lelouch dipinge la notte di blu, come i rozzi artigiani del muto, ma la inserisce in un contesto dove il pericolo ha il colore verde-giallo e la passione non è rossa ma arancione: il vecchio assunto come tale e posto al fianco della stravaganza, quasi un ammiccamento allo spettatore affinché si renda complice della graziosa (« intelligente ») operazione. In altre parole, accetta, e riverisce, la banalità, ma con indifferenza e molto garbo, sicché la stacca dal suo significato autentico (vecchie norme o pregiudizi mummificati) e la trasforma in una sciccheria elegante. Meglio ancora se può disporre di una qualche contrapposizione che sembra negarla (altro ammiccamento complice allo spettatore: né tu né io siamo così ingenui da crederci; lo facciamo per divertirci) ma che alla fine la ribadisce. Per esempio, alla ironica osservazione di Jean-Louis, che definisce la storia del marito cascatore un fotoromanzo poco originale, Anne risponde: « Non pretendo affatto che sia originale... In fondo, un incontro, un matrimonio, un figlio... sono cose che succedono a molta gente... ». Contrapporre lo scetticismo di Jean-Louis alla pacata convinzione di Anne (la quale è tutt'altro che una donna stupida) equivale a fare la notte blu e, insieme, il pericolo verde-giallo. È un bel gesto elegante.

Del resto, le due battute di Jean-Louis e di Anne nella sequenza ricordata (Jean-Louis: « A parte il cascatore, la storia non è molto originale ». Anne: « Non pretendo affatto che sia originale ») contengono una dichiarazione di princìpi, una poetica, che non potreb-

bero essere più esplicite. In una storia dove nulla sembra essere originale, e tutto banale, Lelouch infila un cascatore, ossia una stravaganza. La stravaganza dovrebbe riscattare la banalità. In effetti, la camuffa soltanto. Il risultato ha una certa eleganza e un minimo di apparente novità. Ma Lelouch, forse conscio del carattere ambiguo dell'operazione che sta compiendo, rinnega la poetica alla quale si è or ora appellato (per essere abbastanza « sofisticato » da aver diritto alla qualifica di intellettuale ed entrare in un gioco che ha, tra l'altro, buone possibilità di successo in clima di industria della cultura di massa) e sente il bisogno di essere sincero con se stesso. Fa un gesto di orgoglio e di sfida: « Non pretendo affatto che sia originale ». Infatti non lo è, nemmeno per la presenza del cascatore (della stravaganza, narrativa, linguistica ecc.).

La tecnica come emolliente

Vediamo due sequenze tipiche. La prima è la rievocazione della vita della coppia felice (n. 8), la seconda è la descrizione dell'attività dell'autodromo (n. 12), entrambe a colori. Lelouch usa frequentemente un modulo di montaggio che consiste nell'indicare il passaggio del tempo e lo spostamento di spazio collegando spazi e tempi diversi mediante i dettagli. All'autodromo, due macchine corrono affiancate; « stacco » su una delle due; altro « stacco » per scoprire la prima macchina in un altro punto della pista, insieme ad un terzo. Durante la sequenza rievocativa, Anne e Pierre passeggiano a cavallo nella brughiera; « stacco » sugli zoccoli dei cavalli; totale con Anne e Pierre attorniati da altra gente a cavallo in un altro luogo. Si ottengono così passaggi fluidi. La *contrazione* del tempo e dello spazio non provoca fastidio quantunque gli « illogici » accostamenti violino le norme del montaggio tradizionale.

È il contrario di quel che accade con Godard l'eversivo. Il regista di *A bout de souffle* sottolinea proprio il salto e la « illogicità », mentre Lelouch si sforza di camuffarli accuratamente pur non rinunciando ai vantaggi ritmici che quel tipo di passaggio consente. Lo stesso si può dire per il vezzo, così tipico della nouvelle vague, di « staccare » sugli stessi personaggi in movimento o sugli stessi oggetti in posizioni diverse. L'intera sequenza della rievocazione della vita di Anne e Pierre è impostata su questo modulo, ma Lelouch è

così « morbido » nell'alternare i piani (totali, piani medi, primi piani, dettagli) che la successione dei fatti riesce non solo facilmente comprensibile ma anche gradevole e naturale, come se il montaggio fosse ancora quello cui una lunga consuetudine ha abituato il pubblico. In ciò il regista è favorito dal fatto che trova un terreno già preparato, giacché, tra pubblicità televisiva e cinema (pubblicitario e no), la rottura dei moduli linguistici ha ormai avuto agio di affermarsi su larga scala. Stiamo addirittura marciando verso una sorta di istituzionalizzazione delle nuove tecniche. E sono proprio i film come *Un uomo, una donna* che la consolidano, perché costituiscono una operazione di secondo grado, che sfrutta una precedente mediazione e diviene a sua volta strumento di ulteriore mediazione.

Nell'impiego delle nuove tecniche Lelouch si distingue per una tendenza personale, che potremmo chiamare il gusto dell'iperbole visiva. Nel film abbondano i dettagli (la benzina versata con l'imbuto nel serbatoio d'una macchina all'autodromo, le zampe dei cavalli, i capelli di Pierre avvolti dalla schiuma dello shampoo, la mano di Jean-Louis sullo schienale della sedia di Anne al ristorante, ecc.), le riprese con il teleobiettivo (la barca della gita fotografata in primo piano attraverso i pali del pontile, l'uomo con il cane fra le pozzanghere, l'incontro di Anne e Jean-Louis sulla spiaggia ecc.), gli zoom (il carrello dalla spiaggia alla nave bianca, ad aprire, quando Anne e Jean-Louis giocano con i figli; dal primo piano di Anne e Pierre abbracciati la scoperta delle mura del castello), le sfocature, la luce al limite della impressionabilità della pellicola (i fari delle macchine di notte, i tramonti, l'alba con la pioggia, ecc.). L'iperbole è un esercizio di bravura destinato a strappare allo spettatore esclamazioni di meraviglia (il virtuosismo, sempre efficace, ha un grande potere di distrazione). Il punto di vista o il procedimento tecnico insolito punteggiano, e sostengono, un'azione statica. Non la fanno procedere, né la sovvertono. Le aggiungono soltanto una patina di eccitante gradevolezza.

La natura dei « flash backs » conferma la tendenza. L'espediente rimane nel solco della tradizione, anche quando visualizza l'ironica trovata di Jean-Louis « maquereau »: o fornisce informazioni sulla vita dei protagonisti o rievoca il loro passato. Non tenta mai una proiezione nel futuro o verso l'immaginario. Quando Jean-Louis corre a Parigi, per raggiungere Anne che gli ha inviato il telegramma d'amore, il futuro è soltanto detto dalla voce interna del personaggio. Non discutiamo qui l'opportunità di visualizzare ciò che Jean-

Louis pensa che accadrà al momento dell'incontro con Anne, ma è sintomatico che Lelouch, così solerte nel frantumare il racconto in ogni occasione, non abbia pensato di tradurre in immagini il monologo del personaggio. Se l'avesse fatto avrebbe sperimentato effettivamente soluzioni narrative rischiose. Non facendolo conferma di volersi avventurare sulla strada del nuovo solco se le innovazioni fanno ormai parte di un codice largamente diffuso. Sul gusto della sperimentazione tecnica, che in lui è forte, finisce sempre per prevalere la prudenza. E paradossalmente, per un curioso contrappasso, più il regista si lascia sedurre dal gusto del nuovo (per lui sinonimo di eccentrico) più si conforma al codice dell'ovvio. Quando Anne si abbandona passivamente all'amplesso di Jean-Louis udiamo dapprima il battito di un cuore sovrapposto ad una musica patetica e poi vediamo Anne abbracciata al marito, in situazioni e luoghi diversi. I luoghi e le situazioni del « flash back » sono singolari e « favolosi » (i due si rotolano nella neve, si baciano sulle mura di un castello, si scambiano tenerezze a bordo di una macchina che va incontro al tramonto) ma il « flash back » inserito in quel punto, a « spiegare » la resistenza di Anne, è un caso esemplare di banalità. La tecnica nuova scade alla funzione di emolliente.

Con la musica giungiamo al vertice del sistema, dove l'episodio individuale di Lelouch assume un significato generale. Oltre la « Samba Saravah », che accompagna la rievocazione della vita felice di Anne con Pierre, Francis Lai ha scritto tre canzoni nel loro genere molto belle, Pierre Barouh (anche interprete del personaggio del marito) le ha versificate e le canta, solo e insieme a Nicole Croisille: quella che dà il titolo al film « Un homme et une femme », « Plus fort que nous » e « A l'ombre de nous ». A melodie carezzevoli, cantate in gola, con voce sospirosa e lunghe pause, corrispondono versi dove si parla di « passion et délire » e dove « marécage » rima con « cage », in un sapiente dosaggio di paccottiglia sentimentale e di luoghi comuni serviti con languida orchestrazione di strumenti solisti, un organo elettrico, un pianoforte arpeggiante in primo piano, un coretto per avvolgere e zuccherare voci soliste già dolcissime.

Le immagini così manipolate risultano eccentriche e ambigue. L'ambiguità (che nasce dalle iperboli, dalla forzatura elegante degli effetti, dalla apparente libertà dei nessi) è lo strumento impiegato da Lelouch per affascinare lo spettatore indirettamente, e nel profondo, senza che egli ne sia del tutto conscio. Alle immagini si so-

vrappone la musica. E se le prime possono sembrare casuali, la seconda interviene a fissarne la casualità in un ordine preciso. Tra immagini e musica si istituisce una sottile dialettica, che permette di assorbire gli shocks del racconto, senza annullarli o negarli, in modo che l'effetto (l'interesse dello spettatore) rimanga, e diventi se possibile più intenso. Lo spettatore è indotto non a sussultare ma a compiacersi, convinto di condividere un'esperienza raffinata, preziosa. La raffinatezza è una componente della cultura di massa, sostituisce quel graduale processo di elevazione del gusto che un'educazione democratica comporterebbe: è ciò che piace al « nuovo ricco », e ne solletica la vanità. In questa zona, e con questo spirito, agisce Lelouch. Lai e Barouh per la musica, Patrice Pouget e Jean Collomb per la fotografia, gli forniscono ciò che gli serve. Il regista utilizza il loro contributo con una prodigiosa esattezza. Nel film c'è un pezzo orchestrale che commenta le corse delle macchine all'autodromo, svolgendo il tema della velocità e del rischio. Drammatico nella orchestrazione e nel ritmo, non solo non rompe l'unità patetico-melodica dell'intera partitura musicale ma la rafforza perché è anch'esso un tema d'amore. Lelouch lo tiene a lungo per sottolineare lo stato d'animo del protagonista, e alla fine lo impasta con il rombo dei motori: musica e rumori si fondono perfettamente come se fossero fatti della stessa materia sonora. Dire che la musica, in *Un uomo, una donna*, ha un effetto emolliente significa ricordare che tutto l'impianto tecnico-stilistico del film lo ha. È stato montato a questo scopo con la collaborazione di alcuni ingegnacci veramente solidali. E solidali con il loro tempo.

L'uomo è un animale comunicativo

Trattando della tematica di un'opera letteraria, e illustrando la motivazione compositiva che ne costituisce uno dei cardini, B. Tomascevski scrisse nel 1925: « Il principio [della motivazione compositiva] consiste nell'economia e nell'utilità dei motivi. I motivi particolari possono caratterizzare o gli oggetti posti nel campo visivo del lettore (gli accessori) o le azioni dei personaggi (gli episodi). Nessun accessorio deve rimanere inutilizzato nella favola. Cecov pensava alla motivazione compositiva quando diceva che, se all'inizio di una novella si afferma che c'è un chiodo nel muro, alla fine l'eroe

dovrà impiccarsi a quel chiodo » (3). *Un uomo, una donna* non contiene alcun chiodo visibile ma un'infinità di chiodi invisibili. Quando Cecov accennava all'esistenza di un chiodo nel muro, era per imbastire una storia che rendesse necessario tornare a quel chiodo. Gli autori di storie cinematografiche che si dicono ben costruite seguono lo stesso procedimento. Sono conservatori che non vogliono correre rischi: il chiodo indicato in principio servirà da punto di riferimento e i conti alla fine non potranno non tornare.

Lelouch, invece, non costruire. Accumula. È un procedimento più nuovo, meno rigoroso. La storia avanza per successive stratificazioni: due vedovi con figli s'incontrano, si rivedono, si separano, si ritrovano, rimanendo fondamentalmente gli stessi. L'opera, in questo caso, si compone di una serie di stati d'animo, per i quali vale pur sempre la regola di Tomascevski (nessun accessorio deve rimanere inutilizzato nella favola) ma in modo meno meccanico. L'accumulo dei particolari (gli accessori e gli episodi) serve ad illustrare la psicologia dei personaggi o, almeno, aspetti del loro comportamento. Godard, che è un « accumulatore » infaticabile, guarda più al comportamento (situazioni, atti, reazioni) che alla psicologia. Lelouch guarda alla psicologia. Accumulando e non « costruendo » (nel senso di non sviluppare una storia) si pone certamente contro la piatta, meccanica manipolazione narrativa dei conservatori. Eppure riesce egualmente, come abbiamo visto, ad essere piatto e meccanico. Perché?

Si potrebbe rispondere: perché non conosce la libertà spudorata di Godard. Accumula guidato dalla sua sensibilità epidermica, che gli consente di sintonizzarsi con quella base del gusto medio di cui si parlava all'inizio e nella quale confluiscono le tendenze più riconoscibili (non diciamo le più vere) di un'epoca. È una sensibilità a sua volta guidata dall'esterno, da forze che non si lasciano dominare dal regista. La sua non-libertà è dimostrata — un esempio per tutti — dal modo in cui usa il « flash back » per rievocare il passato di Anne e di Jean-Louis: chi è suo marito? ora glielo dico subito; perché non mi parla di sua moglie? ecco, mi ascolti, e lo spettatore si fa attento per carpire chissà quali segreti (che in superficie sono

(3) B. Tomascevski: *Thématique* in « Théorie de la littérature », Paris, 1965, p. 282. È noto che i formalisti russi distinguono tra *favola* (l'insieme dei fatti di cui tratta l'opera, indipendentemente dal modo in cui sono disposti nell'opera stessa) e *soggetto* (il modo in cui i fatti si presentano nell'opera e quindi al lettore).

stravaganti o drammatici — un cascatore, una moglie che si uccide — e nella sostanza volgari, zuccherosi e previsti — un tipo formidabile, da far sognare ragazze romantiche, una povera donna innamorata e disperata). Il suo allineamento perfetto e automatico sulla media è dimostrato, fra l'altro, dal « flash back » dei baci di Pierre, introdotto a pleonastica (ma « bella » e commovente) spiegazione della ritrosia di Anne a letto con Jean-Louis: la donna corruga la fronte, si ode il battito del cuore e musica struggente, si vede Anne abbracciata al grande amore. Ma abbiamo già compreso che presto Anne tornerà nel letto di Jean-Louis, con piena soddisfazione di entrambi. Non è accaduto nulla, l'incidente è passeggero, scontato. Il film rimane immobile, con la sua struttura geometrica, peggio del peggiore dei film costruiti.

Riassumiamo. Le immagini sembrano casuali. Il sentimento, infatti, è (per l'uomo della cultura di massa) sempre casuale, ossia misterioso, e perciò affascinante (il destino può tingere di rosa una vita grigia, offrire improvvisamente un raggio di sole a chiunque; accettiamolo come possibile rivelazione di un paradiso in terra, c'è sempre una provvidenza o un santo protettore o la fortuna ad accarezzare il piccolo borghese che sonnecchia al fondo dell'individuo consumatore). Di fronte alla casualità della vita sta — lo ricorda la musica — la certezza dell'amore. All'amore è legato il rischio, il fascino della civiltà moderna. Si può rischiare la pelle e provarne un brivido profondo, la vita ha necessità del pericolo per essere vissuta intensamente. Come rassegnarsi a vivere senza la certezza dell'amore e senza la possibilità — la speranza-timore — del rischio, dell'avventura? La musica accompagna Jean-Louis all'autodromo, poi lascia il posto al rumore lacerante dei motori ma riprende immediatamente dopo, amica e consolatrice. Affiora la bipolarità romantica amore-morte, ma priva di drammaticità e piena invece di dolcezza. L'imperversare dei lenocini sonori e musicali ispirati a questo romanticismo deprezzato (il battito del cuore, la canzone « Plus fort que nous »; il rumore delle macchine in corsa che copre tutta la sequenza del Rallye anche negli inserti in cui si vede Anne sul set) conferma la saldezza del connubio.

Non solo il corridore Jean-Louis fa un mestiere rischioso. Anche Pierre lo faceva. Le donne vanno a letto con i coraggiosi che sfidano la morte, i veri uomini sono loro e non i tapini delusi che trovi ogni giorno per la strada, niente affatto « formidabili » e per nulla adatti alla passione e al delirio. Il tutto esposto con molta grazia. Lelouch non rifiuta l'ironia, come prescrive il buon gusto. Le punteggiature

comiche compensano il luogo comune. Anne chiede a Françoise se le è piaciuta la fiaba di Cappuccetto rosso. La bambina risponde tranquilla: No. Si ride e ci si commuove, questi bambini sono così imprevedibili e simpatici. All'arrivo del Rallye di Montecarlo, lo speaker della televisione ricorda che i principi di Monaco non possono essere presenti perché sono agli sport invernali (si devono pure sfottere questi potenti in sedicesimo, chi non è avvezzo a ridere alle spalle dei superstiti dell'operetta?). Al ristorante, Antoine si esibisce in uno show da poliglotta ordinando la coca-cola in inglese e in spagnolo e facendo in inglese la sua bella dichiarazione a Françoise, questi figli fanno proprio tanta tenerezza, tutto un mondo da scoprire, anche se in verità quello sarebbe un figlio da schiaffoni e il padre peggio.

L'amore, diceva un film americano, è una cosa meravigliosa. L'amore, suggerisce Lelouch, è eternamente uguale a se stesso, ma quando deve rappresentarcelo, dentro la corazza di questa geometria ravvivata da lampi di finta spregiudicatezza, lo incarna nella sua versione piccolo borghese, l'amore dell'attesa « sublime », della rinuncia femminile, dell'audacia maschile. Stizzito per il rifiuto di Anne, Jean-Louis medita: « È incredibile ostacolare la propria felicità ». Non si dà pace. Conclude desolato: « Non capisco niente di psicologia femminile ». Che è la riaffermazione casuale (radicata, ovvia) dell'idea che la società patriarcale si fà della donna, bislacca, civetta, incomprensibile. Alla battuta il pubblico ride soddisfatto, gli uomini pensando quanto sono effettivamente gonzi a farsi irretire dalla malizia femminile (ma subito reagiscono con qualche forma di difesa, un gesto di rivincita che riconduca la donna alla sua « naturale » sottomissione, e nessuno avverte più la profonda immoralità di questa situazione), le donne compiacendosi di possedere ancora buoni argomenti ed armi efficaci per strappare agli uomini il diritto di non farsi schiacciare da una società che obiettivamente è loro ostile. Con ciò il rapporto d'amore può anche essere — in paesi poco conformisti come la Francia o in ambienti spregiudicati — libero e aperto, ma di fatto rimane condizionato da questo pregiudizio, da una remora psichica che ne limita la presunta libertà.

Così *Un uomo, una donna* appaga le esigenze dello spettatore borghese. Tutti possono commuoversi alla storia dei due vedovi bisognosi di affetto e scoprire che la morale è salva (la morale si salva con la reticenza di lei e la sincerità di lui, che ha sì un'amante — un uomo ne ha bene il diritto — ma che in realtà vuole altro, tanto che

mette prontamente alla porta la donna « irregolare » quando incontra Anne: cancelliamo il peccato anche perché ci sono di mezzo i figli che fanno — ma lo spettatore chiude un occhio, anzi accetta che si sfrutti la situazione — la parte dei ruffiani). Le difficoltà, semmai, sono psicologiche. Ma anche qui la soluzione è facile. Dopo la giusta resistenza in omaggio alla morale (dovere della donna è la fedeltà, ma a lei non si chiede tanto eroismo o rinuncia quanto una patetica, dolcemente combattuta, tergiversazione) si può tornare a vivere senza pentimenti, come sempre. Vincerà l'uomo aggressivo (pacatamente aggressivo, come piace alle lettrici della « presse du coeur »), perché così dev'essere, anche se non conosce la psicologia femminile, e perché offre in tal modo una giustificazione plausibile, un sollievo (un alibi), alla donna che ha ancora scrupoli. *Un uomo, una donna* non è solo un meccanismo cinematografico esemplare, è anche un trattato di morale e di sociologia.

Non è certo che Lelouch ne sia cosciente. Forse non lo è, ma la vicenda e la struttura del suo film dimostrano com'egli abbia colto nel segno. D'altronde, è bene che non abbia piena coscienza di quanto ha fatto, com'è bene che non ne abbia lo spettatore, di quanto riceve. Il grado di coscienza dev'essere omogeneo dalle due parti dello schermo perché l'opera riesca persuasiva e si stabilisca la comunicazione fra il linguaggio di questa nouvelle vague in scatola e i suoi consumatori. Occorre, appunto, che esista un certo grado d'incoscienza comune affinché i significati arrivino allo spettatore non solo nel loro aspetto esterno e direttamente percepibile (le azioni e i sentimenti vogliono dire certe cose, che debbono essere dette chiaramente) ma anche nelle loro implicazioni profonde (i significati interni, l'ideologia sotterranea).

Chi dice che non si comunica? Si comunica benissimo, con una tale precisione ed efficienza di mezzi tecnici che c'è da sbalordire per tanta perspicuità. Chi dice che il mondo è assurdo? Può darsi che lo sia per gli intellettuali, non lo è per il piccolo borghese che ha reso comunicabile, e digeribile, l'incomunicabilità. Partiti dalla « eversione » godardiana siamo arrivati sin qua. Ma non per sforzo di comprendere (la chiarezza da raggiungere attraverso una sempre maggiore penetrazione nei meccanismi della realtà), bensì per il più semplice sforzo di stare al mondo, di non soffrire. La vita dell'uomo con se stesso può essere, per Godard, un inferno. Per Lelouch è è un accogliente rifugio, con porte e finestre aperte sul mondo. L'amore è il veicolo di ogni forma di comunicazione, e la giustificazione di

tutto. Con il che si dimostra come si possa degradare, e smerciare, la verità.

Un film come *Un uomo, una donna* può essere assimilato al « Kitsch ». Vi si ritrovano, di esso, i significati salienti, quelli che Dorfles elenca così: assenza di « distanza » estetica, immanenza del sentimento, falsificazione intenzionale. « Dal che deriva », conclude Dorfles, « la fondamentale "Unwahrhaftigkeit" del "Kitsch"; ossia la sua non autenticità, non veridicità » (4). In una cosa sola il film non corrisponde alla definizione: è falso ma non intenzionalmente. Fatto che rappresenta un'aggravante del concetto di « Kitsch », qualcosa come la sua degenerazione inconscia. Di qui proviene, per conto nostro, la maggiore rappresentatività di *Un uomo, una donna.*

Per il « Kitsch » valga anche un'altra definizione, di U. Eco: « È "Kitsch" ciò che appare consumato; che arriva alle masse o al pubblico medio perché è consumato; e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura ». Ma *Un uomo, una donna* può essere confrontato meglio ad un'altra osservazione di Eco: « Se il termine "Kitsch" ha un senso, non è perché designi un'arte che tende a suscitare effetti, perché in molti casi l'arte si propone anche questo fine, o se lo propone qualche altra degna attività che non pretende essere arte; non è perché contrassegni un'opera dotata di squilibrio formale, perché in tal caso si avrebbe solo opera brutta; e nemmeno caratterizza l'opera che utilizzi stilemi apparsi in altro contesto, perché questo può verificarsi senza che si cada nel cattivo gusto; ma *"Kitsch" è l'opera che, per farsi giustificare la sua funzione di stimolatrice di effetti, si pavoneggia con le spoglie di altre esperienze, e si vende come arte senza riserve* » (6). Dove ritroviamo i concetti di banalità (la funzione di stimolatrice di effetti) e di raffinatezza (la presunzione di arte senza riserve) che si possono applicare al film di Lelouch con piena giustizia. Si comprenderà meglio, allora, che il cattivo gusto, cui approda il « Kitsch », è da intendersi in un senso assai diverso da quello dell'accezione comune: *Un uomo, una donna* è un'opera di buon gusto ed è proprio questa nozione di buon gusto che fa parte del suo stesso signifi-

---

(4) GILLO DORFLES: *Nuovi riti nuovi miti*, Torino, 1965, p. 179.
(5) UMBERTO ECO: *Apocalittici e integrati*, Milano, 1965, p. 102.
(6) *Ibidem*, p. 114.

cato; non esisterebbe come opera efficace, e rivelatrice, se non fosse di buon gusto.

Nella fenomenologia del « Kitsch » il film di Lelouch dovrebbe avere un posto importante. Perché lo supera e, insieme, lo precisa. Mostra ciò che un'opera può essere, quanta influenza può avere e perché, se realizza una sintesi delle tendenze che illuminano l'aspetto « negativo » (fossilizzato, paralizzante) di una cultura, in un momento in cui la lotta fra negazione e invenzione (progresso, sviluppo) sembra molto incerta ed è anche lecito pensare che la negazione finisca per prevalere (7).

(7) Il successivo film di Lelouch — *Vivre pour vivre* (Vivere per vivere, 1967) — riproduce uno per uno i punti focali individuati in *Un homme ed une femme.* È solo più stanco, più lungo e sfilacciato: gli stessi ingredienti (serviti anche qui bene dagli attori — Yves Montand, Annie Girardot, Candice Bergen — e dalla musica di Lai) non fanno una torta altrettanto saporita perché l'impasto è meno felice. Ma resta significativo, per Lelouch, l'accanimento con cui ha rifatto se stesso. È prigioniero dentro la sua lucida corazza, perché questa è davvero (oggettivamente, per la forza delle cose e del tempo) una corazza infrangibile.

Appunti sul “New American Cinema”

di GIANNI RONDOLINO

Da alcuni anni l'interesse per il cinema indipendente americano è andato scemando, almeno in Europa, in misura inversamente proporzionale al crescere delle opere e degli autori, oggi per numero, se non per valore, veramente considerevoli, se si tien conto che in un recentissimo catalogo della « Film-Makers' Cooperative » di New York i film elencati sono circa 850 e 250 gli autori (1). Il fatto è che pochi di questi nuovi film sono stati presentati nei vari festival cinematografici italiani e stranieri, e quei pochi o sono passati, salvo rare eccezioni (2), sotto silenzio o non hanno, comunque sia, permesso di riprendere e approfondire il discorso su un movimento artistico e culturale che sei anni fa aveva fatto parlare di sé la stampa italiana. Fu infatti in occasione del Festival di Spoleto nel 1961 che un cospicuo numero di tali film vennero proiettati al pubblico e alla critica e destarono un interesse non superficiale, di cui si ebbe eco in alcuni scritti che costituiscono ancor oggi i punti di riferimento per

---

(1) Devo alla cortesia di Jonas Mekas e alla liberalità della Unione Culturale di Torino di aver potuto consultare le bozze di stampa del nuovo catalogo di film disponibili presso la « Film-Makers' Cooperative ». In esso sono elencati anche alcuni film che non rientrano nel « New American Cinema Group » (quelli di Bruno Munari, di Yoji Kuri ad esempio), ma sono pure esclusi altri che invece ne fanno parte a tutti gli effetti (quelli di Adolfas Mekas, di John Cassavetes, di Lionel Rogosin ecc.). Le cifre riportate nel testo (850 film, 250 autori) peccano per difetto piuttosto che per eccesso.

(2) Valga per tutti il caso di *Echoes of Silence* di Peter Emanuel Goldman, presentato alla Mostra cinematografica di Pesaro nel 1966, dove vi ottenne fra l'altro un premio speciale istituito dai registi presenti Godard, Ivens, Bellocchio, Bertolucci, Jires, Orsini.

una ulteriore indagine e una più « distaccata » verifica di valori (3).

Allora la maggiore curiosità e la più viva partecipazione andarono a film come *On the Bowery* e *Come Back Africa* di Lionel Rogosin, *The Quiet One* di Sidney Meyers, *Weddings and Babies* di Morris Engel, *The Savage Eye* di Ben Maddow, Sidney Meyers e Joseph Strick, *Shadows* (Ombre) di John Cassavetes, *Guns of the Trees* di Jonas Mekas, e magari a *Primary* di Richard Leacock, Alan Pennebaker e Albert Maysles o a *Sunday* di Dan Drasin: tutte opere diversamente « impegnate » nella descrizione o nella denuncia di certi aspetti rivelatori d'una civiltà disumana e massificata. Mentre rimasero in ombra opere « sperimentali » come i film di Richard Preston o *The Flower Thief* di Ron Rice o *Anticipation of the Night* di Stan Brakhage o *Serenity* di Gregory Markopoulos o i brevi film di Robert Bree, di Stan Vanderbeek o di Joseph Marzano, considerati per lo più come espressioni decadenti e anacronistiche di una « avanguardia » fin troppo legata ai temi e ai modi espressivi del cinema sperimentale degli anni venti. Si disse che il nuovo cinema americano combatteva una giusta battaglia contro i sistemi hollywoodiani, ma correva il rischio di isterilirsi in una serie di esperienze sganciate dalla realtà politica e sociale del proprio paese, in bilico com'era tra la lezione del neorealismo italiano (soprattutto di Rossellini) e la suggestione del cinema onirico proprio dell'avanguardia classica, anzi delle sue correnti più decadentistiche (Dalì, Cocteau). E si attesero tempi migliori, più maturi, per cogliere i frutti più saporiti di una rivoluzione culturale che si preannunciava stimolante e degna del massimo interesse, anche se già ne erano state messe in luce la confusione ideologica, la disparità di vedute dei singoli autori, la fragilità culturale.

La verifica è venuta oggi, almeno una verifica parziale, limitata a un gruppo di film, una settantina, e a un gruppo di autori, una trentina, che rappresentano soltanto una parte del numeroso « New American Cinema Group » ma che ci pare siano orientati in una direzione che è comune alla maggior parte di questi autori, come si può osservare anche soltanto dalla lettura del catalogo della « Film-Makers'

---

(3) Cfr. in particolare il n. 11-12 di « Cinema 60 », maggio-giugno 1961, pp. 2-24; il saggio di T. CHIARETTI: *L'occhio del « New American Cinema »*, in *Film 1962* a cura di V. Spinazzola, ed. Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 84-116; e soprattutto il saggio di G. FINK: *Il cinema indipendente americano, una finestra sull'America*, in « Cinestudio », n. 2, Monza, s.a., frutto di un soggiorno americano dell'autore.

Cooperative » di cui si è detto. Ed è la direzione del cinema « sperimentale » in largo senso, dove le preoccupazioni linguistiche e formali sopravanzano decisamente quelle contenutistiche, se ancora ci si può esprimere con una terminologia che di fronte a queste opere pare inadeguata. L'occasione è stata la vasta « New American Cinema Group Exposition » che Jonas Mekas e Jerome Hill hanno presentato a Torino presso la Galleria d'Arte Moderna nel maggio scorso, in una manifestazione organizzata dalla locale Unione Culturale unitamente agli Assessorati all'Istruzione del Comune e della Provincia di Torino con la collaborazione del Museo Nazionale del Cinema e del Gruppo Piemontese Giornalisti Cinematografici.

Oltre a *The Brig* di Jonas Mekas, e *Hallelujah the Hills* (I magnifici idioti - Viva le colline) di Adolfas Mekas, a *The Sand Castle, Open the Door and See All the People* e *Death in the Forenoon or Who's Afraid of Ernest Hemingway?* di Jerome Hill, a *The Fat Feet* di Red Grooms, a *Time of the Locust* di Peter Gessner già noti, si sono visti undici brevi film di Robert Bree, cinque di Bruce Conner, quattro di Peter Kubelka, tre rispettivamente di Jonas Mekas, di Harry Smith, di Carl Linder, di Stan Vanderbeek, due rispettivamente di Storm De Hirsch, di Bruce Baillie, di Ron Rice, di Gregory Markopoulos, e opere di Thom Andersen, di Shirley Clarke, di Ira Schneider, di Warren Sonbert, di Ben Van Meter, di George Landow, di David Brooks, di Robert Nelson, di Ed Emswiller, di Willard Maas, di Marie Menken, di Taylor Mead, di Larry Jordan, di Andrew Meyer, di Pala Chapelle, di Stan Brakhage, e una gustosa antologia di brevi film del gruppo « Fluxus ». Un panorama certamente vivace, a volte sconcertante, spesso monocorde, che, come si è detto, riflette soltanto talune tendenze del cinema della East Coast, ma che permette di proseguire il discorso critico iniziato anni fa e poi interrotto.

Già nel 1960 Jonas Mekas, in un articolo famoso (4), precisava la posizione dei giovani cineasti americani newyorkesi in questi termini: « Io chiamerei sciocco chiunque volesse chiedere alle opere d'arte di questa generazione di avere una filosofia e una estetica chiare e positive. Non c'è niente di tutto questo: questa generazione è troppo giovane, troppo viva! I prossimi dieci anni si distingueranno per una ricerca intensificata e un ulteriore sciogliersi della sensibilità,

(4) Cfr. J. MEKAS: *Cinema of the New Generation*, in « Film Culture », n. 21, estate 1960, pp. 1-20.

nell'intento di penetrare sempre più profondamente negli abissi incontaminati dell'anima umana, in uno sforzo disperato di sfuggire ai "clichés" dell'arte e della vita » (5). E il medesimo numero di « Film Culture » ospitava un saggio di Parker Tyler sui film sperimentali di Harrington, Markopoulos e Boultenhouse, un brano di Sigmund Freud, uno scritto di Stan Brakhage di estetica cinematografica e alcuni contributi critici allo studio dell'opera di Buñuel (6).

Era un programma artistico, una indicazione di poetica, che poteva sembrare unilaterale — e in parte lo era — ma che invece testimoniava di un atteggiamento più ancora sentimentale, psicologico, che culturale e artistico, diffuso nella « intellighenzia » newyorkese a vari livelli, non tanto incapace ormai di opporsi criticamente alla disumanizzazione della società americana, quanto deliberatamente rivolta all'indagine di sé in una posizione etica ed estetica di totale rifiuto delle strutture sociali e culturali elaborate da una civiltà, di cui non si riconosce più alcun valore positivo. E il parlare innanzitutto di sé costituisce il motivo d'incontro della maggior parte di questi giovani registi che, con tecniche espressive differenti, richiamandosi a questo o a quell'autore, utilizzando materiali a volte opposti, tentano da anni un discorso cinematografico in prima persona, attraverso il quale è possibile, per dilatazione semantica, giungere alla rappresentazione dei problemi, delle crisi, delle speranze e delle illusioni (e delle delusioni) di un'intera generazione. È quanto dice oggi Mekas: « Sappiamo che ogni arte ha due poli, due estremi. Da una parte l'artista esprime se stesso in arte attraverso i personaggi, personificandosi nei suoi racconti (e questo succede in musica, pittura, letteratura, ecc.); dall'altra quanto più l'artista profondamente penetra in se stesso, in aree più sottili della sua esperienza, tanto più comincia ad esprimersi meno direttamente e più attraverso suggestioni e metafore, attraverso la poesia arrivando all'astratto e persino alla pura decoratività. Il contributo maggiore (e la maggiore preoccupazione) del New American Cinema, volendo semplificare il

---

(5) Ivi, p. 19.

(6) Esattamente: P. Tyler: *Harrington, Markopoulos and Boultenhouse: two down and one to go?*, pp. 33-39; S. Freud: *The Dream Work*, pp. 39-41; S. Brakhage: *The silent sound sense*, pp. 65-67; e L. Buñuel: *A Statement*, pp. 41-42; E.G. Riera: *The eternal rebellion of Luis Buñuel*, pp. 42-58; O. Paz: *Nazarin*, pp. 60-62.

discorso, è costituito dal fatto che la sua area di lavoro è formata esclusivamente dall'aspetto poetico dell'autoespressione » (7).

Il circolo sembra pertanto chiuso, e il linguaggio espressivo di questi autori e quello critico dei loro estimatori, da parecchi anni a questa parte, risultano ben più conseguenti e lineari di quanto non apparissero alcuni anni fa; tanto che nel panorama generale di questa produzione indipendente le eccezioni d'un tempo — i film di Markopoulos, Rice, Brakhage, Breer ecc. di cui si è detto —, o che come tali furono giudicate al loro apparire nell'ambito delle manifestazioni culturali dedicate al « new american cinema », sono oggi la regola; mentre eccezionali e in certo senso ai margini di questa produzione vengono a trovarsi quelle opere di maggior « impegno » sociale che un tempo furono reputate la voce più viva e originale del cinema « off Hollywood ». E se ne ha conferma, oltreché dalla visione diretta dei film, almeno di quelli presentati all'esposizione di Torino, dalla lettura delle ultime annate della rivista « Film Culture », da quel n. 24 del 1962 che, in formato maggiore e in veste editoriale ben più ricca, portava per la prima volta come sottotitolo « America's Independent Motion Picture Magazine ».

Involuzione, si dirà. Rifiuto dell'impegno politico e culturale, della battaglia delle idee, dell'« engagement », per un più comodo e meno pericoloso rifugio nella propria personale esperienza, nella propria sensibilità. Abbandono delle posizioni di punta, rivoluzionarie in largo senso, con effetti sull'industria culturale, e cinematografica in particolare, magari limitatissima ma non inutili e soprattutto con riflessi sulla società americana contemporanea a volte illuminanti, per una narcisistica contemplazione di sé o per una altrettanto gratuita e inutile ammirazione del miracolismo della cinepresa. Ritorno anacronistico agli avanguardismi di quarant'anni fa, in una posizione di assenteismo culturale e morale criticabile quanto pericoloso. È un giudizio che può essere dato — che in parte è stato dato (8) — ma che ci pare colga soltanto uno degli aspetti di questa nuova « avanguardia », quello più appariscente, più facilmente definibile, anche più superficiale, lasciando fuori da un lato le ragioni di fondo di questa posizione apparentemente rinunciataria, di questo rifarsi a pre-

(7) Cfr. J. MEKAS: *Presentazione* a « New American Cinema Group Exposition », catalogo della mostra, Torino, Galleria d'Arte Moderna, maggio 1967.

(8) In particolare da Guido Aristarco nel corso di una tavola rotonda svoltasi nella sede dell'Unione Culturale di Torino il 23 maggio 1967.

cedenti esperienze artistiche (ma invero con altro spirito), dall'altro l'indagine critica delle opere stesse, una per una, autore per autore, analizzandone le diverse componenti linguistiche, i caratteri stilistici individuali.

Può essere semplicistico, come fa Mekas, definire questo nuovo cinema americano il cinema della generazione post-atomica, dei giovani « beat », che consumano allucinogeni e LDS, il cinema dei « figli di Marx e della Coca Cola » come dice Jean-Luc Godard, di coloro che si sono annoiati a leggere e a subire il « New York Times » o la « Pravda »; ma è un fatto che queste opere riflettono, a volte con una acutezza eccezionale, la crisi non soltanto di una generazione, ma di una intera civiltà che non ha saputo trovare una via d'uscita alla crescente massificazione e disumanizzazione dell'uomo: una civiltà che a poco a poco impedisce all'uomo di pensare. Si potrà osservare che questa riflessione è acritica, istitntiva, negativa per la mancanza di una prospettiva risolutrice ancorata a posizioni culturalmente salde: e sarà anche vero. Ma intanto è essa stessa, nella sua totale assenza di positività, addirittura nel suo rifiuto di una qualsivoglia ricerca di soluzioni, una chiara e inequivocabile posizione morale, prima ancora che artstica: si direbbe che questi giovani non tanto rifiutino le strutture politiche, sociali, culturali, morali, ideologiche, religiose della civiltà americana, quanto ne ignorino l'esistenza, le annullino quasi in una ricerca continua dell'« uomo nuovo » che non ha fine, che non può avere fine; come scrive Mekas: « il nuovo cinema, cioè l'uomo nuovo, non è definitivo, non ha una fine: è qualcosa di vivente, cioè di imperfetto, che può sbagliare » (9). Per uno studio dell'attuale società americana e della funzione che all'interno vi possono svolgere gli artisti e gli intellettuali, questo atteggiamento è assai significativo e l'approfondita analisi di esso può condurre a risultati critici di grande interesse, in un opportuno e indispensabile esame comparativo delle diverse manifestazioni nel campo della letteratura, del teatro, della pittura, della musica ecc. E poi questa riflessione si manifesta in una serie di film in cui solo l'indagine formale permette di conseguire risultati critici apprezzabili, perché è dall'uso del linguaggio cinematografico, che questi autori fanno, che è possibile risalire alle fonti della loro cultura e da esse ricavare il significato più

---

(9) Cfr. J. MEKAS: *Notes on the New American Cinema,* in « Film Culture », n. 24, primavera 1962, p. 6.

vero del loro discorso artistico. L'analisi della forma, nella sua accezione anche tecnica, grammaticale, è il passaggio obbligato per arrivare alla comprensione del testo, non tanto in senso letterale — che è per lo più confuso, indecifrabile, caotico — quanto in senso estetico, espressivo. Di qui l'immagine strana, il montaggio sincopato, il suono stridente, la sovrimpressione originale, che tanta parte hanno in molti dei film del « Group », traggono la loro ragion d'essere e permettono un allargamento della visione artistica, al di là dell'apparente chiusura dell'esperienza individuale.

Occorre condurre l'analisi critica in profondità, ricercare gli antecedenti della posizione etica ed estetica di questi registi, richiamarsi non soltanto evidentemente alla cultura cinematografica precedente, ma alle differenti esperienze artistiche del novecento, e più ancora risalir negli anni lungo la storia politica e culturale americana. Perché i raffronti con le avanguardie classiche europee — con il dadaismo, il surrealismo, l'espressionismo, l'esistenzialismo — possono certo aiutare nella comprensione di un fenomeno, come il « New American Cinema », che di quelle avanguardie è certamente debitore, ma rischiano di fuorviare l'indagine critica, e il conseguente giudizio storico. Anche questi registi, come i loro colleghi letterati della generazione *beat*, « bisognerà dunque, per forza, considerarli in altra chiave, che non sia soltanto europea; e rintracciare soprattutto nei filoni più autoctoni della loro tradizione letteraria (e cinematografica, aggiungiamo noi) i punti di riferimento, se è proprio necessario stabilirne qualcuno, intorno a cui far rotare le loro esperienze letterarie (e cinematografiche) », come bene ha detto Fernanda Pivano (10).

Si è accennato all'avanguardia classica europea, ai movimenti artistici e letterari degli anni venti e non c'è dubbio che alcuni di questi autori si richiamano esplicitamente al surrealismo di Dalì in campo cinematografico (*Un chien andalou* e in parte *L'âge d'or*) e a quello di Breton in campo poetico e letterario, con gli agganci al Cocteau cineasta (*Le sang d'un poète*) e a Richter. Non si spiegherebbero altrimenti i risultati espressivi dei film di Carl Linder, in particolare di *The Devil Is Dead* del 1964, in cui le reminiscenze dell'arte surrealista (pittura, poesia, cinema) sono il tessuto connettivo

(10) Cfr. F. PIVANO: *Introduzione* a J. KEROUAC: *I Sotterranei*, ed. Feltrinelli, Milano, 2ª ed., 1965, pp. 13-14.

di una ricerca estetica condotta all'interno stesso dell'animo umano, con i suoi incubi, le sue paure, le sue ossessioni, le sue speranze, visualizzate in una serie di immagini volta a volta folgoranti, sconvolgenti, violente, oppure banali, quotidiane, artisticamente non elaborate. E ciò è rilevabile anche in *Detonation* del 1966, più e meglio in *Overflow*, sempre del '66, in cui il ricorrente motivo di alcuni particolari anatomici del corpo umano punteggia un discorso figurativo fatto di oggetti, di cose, di paesaggi, sorretto da un commento sonoro che fa della musica e dei rumori una parte integrante, insostituibile per la comprensione del testo poetico. E c'è l'influenza a un tempo dell'espressionismo e del dadaismo, per la deformazione della realtà ottenuta con l'uso di primi piani che estraggano quasi i particolari dal loro contesto reale dandogli una nuova dimensione, e l'uso dei più diversi e contrastanti oggetti attraverso il cui accostamento visivo (e, sulla base del supporto espressivo della musica e dei rumori, anche drammatico) viene a instaurarsi una nuova esistenza. Ma Linder assimila e fa proprie queste precedenti esperienze, si direbbe che, più che ispirarvisi, le abbia inconsciamente digerite, costituiscano una parte inalienabile del suo mondo poetico; e su questi fondamenti — e su altri, come Freud, la « letteratura dell'angoscia », la rivolta « beat » ecc. — costruisce la sua visione della vita, che nel rifiuto, a volte corrucciato e astioso, della civiltà dei consumi e del conformismo piccolo-borghese, si rifà all'anelito romantico di un amore panico, o se si vuole — ma solo in parte — al concetto dell'« amour fou » dei surrealisti. Ma le sue opere non portano la data degli anni venti, non sono esercizi di stile anacronistici quanto inutili: affondano le loro radici nella realtà drammatica di una generazione che non vuole accettare i condizionamenti morali e sociali di una civiltà che non riconosce come propria, e nel cui rifiuto totale vede la sola possibile via di salvezza.

Analogo discorso si potrebbe fare per un film come *Relativity* di Ed Emswiller, in cui i fermenti del primo surrealismo, l'uso insistente dei simboli, in un tessuto lirico più che drammatico rigorosissimo — fatto di immagini sapientemente scelte e montate, di colori d'una violenza tonale straordinaria, di suoni e rumori calibrati sul ritmo delle sequenze visive —, si integrano in una osservazione della realtà dalla quale pare escluso ogni atteggiamento critico ancorato a teorie o ideologie tradizionali. Ci si annulla negli oggetti, nei particolari più intimi o misteriosi della realtà oggettiva, nel tentativo forse di restaurare all'interno stesso della realtà — di tutta la realtà —

nuovi rapporti che non sono probabilmente ancora definiti ma che certamente prescindono dalle regole codificate d'un'etica sociale tradizionale. Le immagini dell'uomo o degli insetti, della natura terrestre o cosmica, gli atti d'amore o i movimenti delle macchine sono accostati tra loro, sono indagati dalla macchina da presa, sono proposti alla nostra attenzione non per un gusto sadico di demistificazione o per un piacere gratuito di sorpresa calcolata, ma perché costituiscono i segni di un nuovo linguaggio poetico, che degli oggetti e soprattutto dei loro rapporti reciproci vuol proporre una nuova visione.

E di surrealismo, ma più ancora di astrattismo, con riferimenti in campo cinematografico alle esperienze dell'avanguardia francese degli anni venti, si dovrebbe parlare per i film di Harry Smith, *Early Abstractions* (di cui si sono visti i numeri 1, 2, 3, 4, 5, 7 e 10), *Heaven and Earth Magic* e soprattutto *Late Superimpositions*. In quest'ultima opera l'uso delle sovrimpressioni, con effetti cromatici e compositivi a volte eccellenti, potrebbe essere scambiato per un puro gioco formale, d'una avanguardia un poco stagionata, diremmo di una retroguardia; ma la natura delle immagini è d'origine diversa e il supporto musicale conferisce a esse una dimensione poetica che le riscatta dal puro oggettivismo. Si tratta di una serie di riprese effettuate in una macelleria di New York sovrapposta a un'altra serie di immagini scattate nei dintorni di Anadarko nell'Oklahoma, seguendo un ritmo di montaggio scandito dalla musica e dal testo del « Mahagonny » di Brecht e Weill. È chiara l'influenza della « pop art », e il richiamo al surrealismo e al dadaismo di quarant'anni fa deve essere filtrato attraverso le ricerche artistiche di questi ultimi anni; inoltre la colonna sonora — parole e musica — trasferisce le immagini, a volte preziose, a volte quotidiane, usuali, in una zona espressiva del tutto differente, in cui e il distacco storico nei confronti del testo brechtiano e kurtwelliano e il fascino che promana dall'originale accostamento del suono con l'immagine permettono una lettura del film in chiave critica e al tempo stesso di adesione sentimentale. Il « flusso di coscienza » che si richiede per la comprensione, meglio per la fruizione, di questa come di altre simili opere del « New American Cinema » non va disgiunto da un intervento intellettualmente vigile.

La « pop art » fa la sua comparizione, mediata in un linguaggio dinamico, quale quello cinematografico, che ne potenzia il valore di contestazione estetica (ma anche morale, politica, ideologica), in film come il citato *The Fat Feet* di Red Grooms, dove l'animazione di

oggetti e di persone assume, in un connubio originale quanto grottesco, una chiara indicazione polemica nei confronti della civiltà sociale americana; o in *Oh Dem Watermelons* (1965) di Robert Nelson, un divertimento, se si vuole, sul ritmo frenetico di una canzone popolare, non privo tuttavia di fermenti satirici, che proprio nell'uso delle tinte violente, nella rappresentazione ingrandita di oggetti e nella scelta dei medesimi e degli sfondi paesistici, contribuisce a stabilire dei nuovi rapporti estetici, attraverso i quali assumere nuovi atteggiamenti ideologici nei confronti della realtà. In certo senso anche gli *European Diaries* (1966) di Taylor Mead e, in minore misura, i *New York Diaries* di Jonas Mekas risentono del clima della « pop art », anche se predominante in essi appare non tanto l'influenza del « kino glass » di Dziga-Vertov, quanto una rilettura critica di quei procedimenti tecnico-estetici e una loro applicazione personalissima.

Il ritmo martellante, caotico, confuso, delle immagini riunite da Mead nel suo film, che evidentemente non vuole essere un documentario sull'Europa (anche se di tipo del tutto particolare), quanto piuttosto un'occasione per stimolare un'eccitazione visiva che travolge il significato stesso delle immagini, giunge, sulla strada intrapresa da Vertov del libero accostamento di fotogrammi isolati e interdipendenti per ottenere una nuova unità compositiva, a risultati opposti. Qui la « nuova realtà » costruita dal cinematografo è l'assenza di ogni realtà fenomenica: il passaggio al regno dell'inconscio, o anche soltanto nel limbo onirico, avviene attraverso lo spezzettamento incessante, minuzioso, ostinato delle immagini reali, fino alla loro impossibile percezione fisica. È un turbinio di scene brevissime, di fotogrammi indecifrabili, di colori e di linee, che fanno di questo « documentario » una sorta di film astratto: una astrazione che nasce dalla fotografica riproduzione della realtà delle cose. In questo capovolgimento della situazione di partenza, da « documentazione » della realtà fisica a « trasfigurazione » della medesima, risiede non tanto il fascino estetico del film o il suo valore poetico — che ci paiono invero scarsissimi — quanto l'indicazione di una nuova prospettiva artistica e morale, che ci pare largamente condivisa da parecchi esponenti di questo nuovo cinema americano.

Il caso dei *Diari* di Mekas e, con una differente ma non opposta orientazione poetica, del suo recente *The Circus Notebook*, è in realtà diverso da quello del film di Mead: vi predomina una sensibilità crepuscolare che è estranea alla visione più razionale, oggettiva, anche se capovolta, del secondo; sensibilità che già era possibile rintracciare

nel suo primo film, *Gun of the Trees*, e che sottende parecchie delle sue pagine letterarie. Tuttavia nei *New York Diaries* e, come si è detto, anche in *The Circus Notebook*, dove la rappresentazione della realtà è filtrata attraverso una serie di ricordi d'infanzia che ne modificano la struttura fenomenica, la lezione di Vertov vi è, come nell'opera di Mead, presente e stimolante. Sennonché negli americani, e a quarant'anni di distanza, la tecnica espressiva del frazionamento della realtà è impiegata non per dare di essa una rappresentazione globale — sulla base di una concezione estetica ingenua quanto rivelatrice degli interessi vertoviani e del clima culturale e artistico degli anni postrivoluzionari della Russia di Lenin — ma per coglierne taluni aspetti particolari che, opportunamente montati, permettono un discorso poetico personalissimo, in cui la realtà fisica osservata da un determinato angolo è il mezzo per raggiungere la rappresentazione di una realtà interiore, addirittura psicanalitica.

Si è accennato alle influenze culturali delle avanguardie classiche e di talune tendenze dell'arte figurativa contemporanea sulla poetica del « New American Cinema Group », o almeno di alcuni rappresentanti significativi del gruppo; non si può ora tacere degli stimoli intellettuali e artistici che fenomeni come l'« action painting » o l'« happening » hanno avuto e hanno tuttora su questi artisti che nel cinema vedono soprattutto un eccezionale strumento di « autoespressione ». Si sa che l'improvvisazione, il libero corso della fantasia, spesso stimolata artificialmente, è una delle caratteristiche dell'arte contemporanea, con esempi ormai classici in pittura, musica, letteratura, teatro ecc. Il cinema era parso finora estraneo (11), anche in considerazione della sua tecnica complessa e ingombrante, a questo movimento espressivo che nell'inconscio, portato alla luce progressivamente in una assoluta libertà fisica e spirituale dell'uomo, vedeva un mezzo di approfondimento della vera essenza dei fenomeni reali. Ora, in parecchi film del gruppo newyorkese l'elemento casuale, ba-

---

(11) L. Jacobs ricorda un film « improvvisato » realizzato negli Stati Uniti nel 1934, che avrebbe potuto aprire nuove strade all'espressione cinematografica. Si tratta di *Pie in the Sky* girato da Ralph Steiner, Elia Kazan, Molly Day Thatcher (che diverrà poi la moglie di Kazan) e Irving Lerner sulla base di una libera invenzione compositiva: cfr. L. JACOBS: *La produzione d'avanguardia in America*, in *Nascita del cinema*, a cura di R. Manvell (trad. ital. di *Experiment in the Film*, Londra, 1949), ed. Il Saggiatore, Milano, 1961, pp. 186-187.

sato sull'utilizzazione assolutamente libera della macchina da presa secondo quanto detta il momento e la circostanza, e sull'improvvisazione degli attori con o senza testo di partenza, è preponderante, a volte costituisce l'asse stesso della costruzione artistica. Già in *Shadows* (Ombre) di John Cassavetes, che non per nulla ebbe il premio della rivista di Mekas, l'improvvisazione costituiva la struttura drammatica e lirica dell'opera (ci si riferisce all'edizione in 16 mm. del film, l'unica riconosciuta valida da Mekas e dai suoi amici); più ancora in *Pull My Daisy* di Robert Frank e Alfred Leslie, anch'esso premiato da « Film Culture », che lo stesso Frank definì « an exercise in spontaneity » e si reggeva su un testo letterario improvvisato da Jack Kerouac, il motivo conduttore della rappresentazione era un « happening » (12). In altre opere, che sono state presentate nel corso della mostra di Torino, questa « libertà » della costruzione poetica era facilmente individuabile, sia nell'accostamento certamente casuale di immagini, nella duplice direzione di un montaggio « orizzontale » e di un montaggio « verticale », sia nella composizione dell'immagine stessa, in un montaggio cioè « interno ».

In alcuni dei film citati, come in certe parti di *Late Superimpositions* di Harry Smith, di *Detonation* e di *Overflow* di Carl Linder, l'improvvisazione modula più d'una sequenza, più d'un episodio — se di sequenze e di episodi è possibile parlare per film che rifiutano la struttura narrativa del racconto, anzi il racconto stesso —; in altri, come i *Diari* di Mead e di Mekas, una certa casualità di ripresa e di montaggio è senza dubbio presente. In altri ancora, come *Match Girl* di Andrew Meyer e soprattutto *Senseless* e *Chumlum* di Ron Rice, ci pare che la libertà inventiva propria dello spettacolo totalmente improvvisato, dell'« happening », costituisca il centro dell'interesse. È chiaro che questi autori sono maggiormente preoccupati della « sincerità » totale della manifestazione della propria personalità, conseguita attraverso l'abbandono delle facoltà percettive all'incoscienza dell'esaltazione momentanea, che di problemi linguistici e formali, di composizione artistica. Ma probabilmente il discorso critico andrebbe capovolto: è lo stesso concetto tradizionale di arte che è messo in

(12) Si legga l'introduzione di Jerry Tallmer a *Pull My Daisy*, Text ad-libbed by Jack Kerouac for the film by Robert Frank and Alfred Leslie, ed. Grove Press, Ney York, 1961, pp. 14-19.

discussione, meglio ancora è negato, rifiutato. Questi registi, come i loro colleghi pittori, letterati, musicisti, poeti, vanno alla ricerca di nuovi rapporti con la realtà, soprattutto con la realtà fisica, che pare ormai sfuggire alla comprensione dell'uomo contemporaneo (o almeno dell'*homo americanus*) attraverso gli strumenti di conoscenza classici, consunti dall'uso, inefficaci. Si pensa che un inserimento globale, senza risparmio di sé, nella « vita degli oggetti » possa essere oggi il mezzo per ristabilire un rapporto, qualunque esso sia, col mondo esteriore e per condurre un'indagine in profondità, non soltanto dell'animo umano, ma delle interrelazioni tra l'uomo e la natura, l'uomo e la società tecnologica, gli uomini tra di loro.

Ma potrebbe nascondere anche una fuga in duplice senso: verso una interiorità che rischia di trasformarsi in una contemplazione di sé e verso un progressivo abbandono dei temi più importanti della civiltà contemporanea per rinchiudersi in una torre d'avorio. E questa non è soltanto un'eventualità, ma una constatazione; come è possibile osservare in alcuni dei film citati o in opere formalmente affascinanti ma sostanzialmente sterili come *Tung* e *Castro Street* di Bruce Baille o, se si vuole, negli ineffabili esperimenti del gruppo « Fluxus », di cui si sono visti, tra l'altro, l'estenuante *Disappearing Music for Face* di Chieko Shiomi, un lunghissimo primissimo piano d'una bocca che lentamente si chiude, *No. 4* di Yoko Ono, una successione grottesca di dodici sederi maschili e femminili, e i divertenti giochetti di *Police Car* di John Cale, di *The Evil Faerie* di George Landow e dell'anonimo *End after 9*. Ma la risposta a una critica del genere potrebbe essere, da parte di questi artisti, che la « fuga » è la sola possibile forma di contestazione di una società, come quella americana postkennedyana, che rifiuta la discussione e il dubbio, che impedisce sostanzialmente la critica, sommersa com'è in un mare di conformismo inattaccabile dall'interno.

Si è parlato di « action painting », oltreché di improvvisazione e di « happening ». Questo termine della pittura contemporanea può adattarsi assai bene all'opera complessiva di Robert Breer, che pare si svolga sotto il segno dell'arte gestuale, alla ricerca di una nuova forma espressiva del cinema che in certo modo capovolga la teoria e la prassi classiche della cinematografia come arte del movimento e della continuità. Breer parla di un'arte della « non-relazione » tra le cose che coesistono in definizioni volta a volta multiple e confu-

se (13), e il suo cinema è una dimostrazione, esteticamente interessante e suggestiva, di queste premesse teoriche. La sua opera può in certo senso situarsi ai margini del « New American Cinema », sia perché si è svolta in anni precedenti la costituzione del « Group » sia perché più direttamente si rifà ai movimenti cinematografici d'avanguardia che si svilupparono negli Stati Uniti negli anni tra il '20 e il '40 con appendici postbelliche, di cui parla il Jacobs (14). Tuttavia è stata assimilata dai giovani artisti newyorkesi, così come l'opera di Maya Deren o di Len Lye o di altri dell'avanguardia classica americana, i cui film sono distribuiti dalla « Film-Makers' Cooperative », e rientra pienamente nel discorso che andiamo facendo.

Apparentemente Breer si situa sulla scia di McLaren, di cui riprende certe esperienze di animazione astratta, come in *Recreation* del 1956-57 o in *Blazes* del 1961 o ancora nei recentissimi *Fist Fight* e *66*. Ma al rigore della composizione, alla struttura figurativa e ritmica esemplare del canadese egli oppone una libertà inventiva che trasforma le stesse strutture espressive dell'immagine. Le trasformazioni dei disegni di *A Man and His Dog Out for Air* del 1958, che si rifanno addirittura a Cohl, non nascono da uno studio e una sperimentazione delle possibilità fantasmagoriche del cinema a scatto singolo, quanto piuttosto dall'esaltazione di fronte alla nascita della forma, alla « vita della forma ». I suoi film non possono che avere una struttura aperta, mentre rigorosamente chiusa è quella delle opere di McLaren, e la loro ragion d'essere deriva proprio da questo interesse dell'autore per la « non-relazione » tra le cose. Atteggiamento che lo porta su posizioni analoghe a quelle degli artisti dell'improvvisazione, dell'arte gestuale, e — in campo spettacolare e drammatico — all'« happening », come dimostra il film ch'egli realizzò nel 1962 « dal vero »: *Pat's Birthday*, in cui surrealismo e « pop art » si fondono in una lunga e difficilmente definibile improvvisazione collettiva.

Rigore formale invece, e studio accurato e approfondito della

---

(13) Cfr. G.L. Coté: *Entretien avec Robert Breer*, in « Objectif 62 », vol. II, n. 8, novembre 1962, pp. 14-19.

(14) Cfr. L. Jacobs: *La produzione d'avanguardia in America*, cit., pp. 167-218. Il saggio del Jacobs è stato anche pubblicato come appendice all'edizione italiana del suo libro *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, 1939 (*L'avventurosa storia del cinema americano*, ed. Einaudi, Torino, 2ª ed., 1961, pp. 595-641).

struttura compositiva del film, troviamo nell'opera di Stan Brakhage, che da molti del « Group » e da Mekas in particolare è giudicato forse l'artista più interessante e certamente il più rigoroso e « puro » del cinema americano d'oggi (15). *The Art of Vision*, che è il suo film più maturo e congloba in sé le esperienze precedenti e, in particolare, le diverse parti del suo *Dog Star Man* girato tra il 1961 e il 1964, alle quali è stato aggiunto nuovo materiale, è un'opera che difficilmente può essere definita un « film » nel significato tradizionale della parola: si tratta di una composizione visiva di grande ampiezza (4 ore e mezza di proiezione) realizzata esclusivamente con immagini senza l'ausilio della musica e dei rumori e strutturata secondo un disegno che si richiama alle teorie classiche del contrappunto in musica. Brakhage, che è musicista e che conosce molto bene l'arte dei suoni, si è cimentato in un'impresa difficile quanto affascinante, attratto senza dubbio — come del resto dimostrano i suoi film precedenti — dalle molteplici possibilità espressive del mezzo cinematografico, ch'egli ha scandagliato con metodo e con amore. Usando delle immagini come dei suoni, cercando quindi di eliminare da esse ogni valore semantico per mantenervi soltanto la figuratività, egli ha composto una « sinfonia visiva » che vuole e deve essere fruita come tale, in una disposizione di spirito analogo a quella d'un auditore di musica classica (in particolare di musica bachiana). Le sequenze di fotogrammi, prima brevi, interrotte da spazi neri, poi sempre più lunghe, complesse, per ritornare infine semplici, elementari, si dispongono lungo il film come motivi musicali, che Brakhage manipola con estrema duttilità e sapienza tecnica, sovrapponendo le parti, capovolgendo le frasi visive, riprendendo il tema su altre tonalità, sì da costruire una « fuga » cinematografica sul modello di Bach e della sua « Arte della fuga ». Ne risulta un'opera di difficile lettura, ostica, faticosa, che richiede allo spettatore una disponibilità, una pazienza e una preparazione rare; ma al termine di questo pellegrinaggio non si può che rimanere colpiti dalla straordinaria potenza visiva e ritmica del film, il quale, più che aprire nuove vie all'espressione cinematografica, invita alla rimeditazione dei problemi estetici che il linguag-

(15) A Stan Brakhage furono, tra l'altro, dedicati il primo numero della rivista americana « Filmwise », organo del gruppo « Cinema 16 » e della « Film-Makers' Cooperative », Hartford (Conn.) 1961; e il n. 30 di « Film Culture », autunno 1963.

gio delle immagini in movimento aveva posto fin dalle origini, dando vta a teorie che vanno continuamente rivedute.

Brakhage lavora soprattutto sul montaggio, è interessato all'aspetto ritmico del film e subordinatamente al suo aspetto puramente visivo, piuttosto che allo studio del valore semantico dell'immagine filmica. I suoi fotogrammi hanno soprattutto una funzione di pura figurazione, che ovviamente non può prescindere del tutto dal significato degli oggetti rappresentati, e su di essa egli costruisce la sua sinfonia visiva. A volte tuttavia la violenza del segno sopravanza e il ritmo astratto e la figuratività, imponendosi come tale, con funzione evidentemente drammatica, di « shock » nei confronti dello spettatore. Sia in questi casi, sia quando le molteplici sovrapposizioni d'immagini richiedono un approfondimento delle facoltà visive del pubblico, la struttura compositiva del film, che altrove appare alquanto meccanica, sperimentale, si accende improvvisamente con bagliori lirici e drammatici inusitati e sorprendenti. È veramente una nuova « arte della visione », la cui pratica può condurre a una nuova percezione della realtà e conseguentemente alla formulazione di nuovi giudizi di valore.

Occorrerebbe a questo punto accennare anche ai film di Bruce Conner, di Storm De Hirsch, di Peter Kubelka, di Stan Vaderbeek e soprattutto di Gregory Markopoulos, anch'egli, come Brakhage, considerato uno degli autori più importanti dell'intero gruppo (16), i cui *Through a Lens Brightly* e *Himself as Herself* non ci è stato possibile vedere. Ma il discorso si è già fatto lungo, per i limiti che ci eravamo imposti. Questa serie di appunti, infatti, vorrebbe essere innanzi tutto un invito a considerare la produzione cinematografica di questi giovani e non più giovani artisti americani con attenzione critica, scevra da facili quanto improvvisi entusiasmi ma anche da inutile alterigia. E un invito a studiarne le opere singole e i singoli autori, accomunati sì da interessi produttivi e spesso artistici, simili, ma individuabili nelle loro caratteristiche peculiari. Perché ci sembra che questi film, che in un giudizio affrettato possono essere equiparati ad analoghe esperienze artistiche di quarant'anni fa e liquidati in poche parole (anacronistici, formalistici, inutili ecc.) o all'opposto esaltati da una critica dimentica di quelle medesime precedenti espe-

---

(16) A Gregory Markopoulos fu dedicato il n. 3-4 della citata rivista « Filmwise », primavera 1963. Numerosi scritti di e su Markopoulos sono apparsi frequentemente su « Film Culture ».

rienze, posseggono un loro valore che trascende a volte gli stessi risultati estetici raggiunti, che pur sono considerevoli. Ed è un valore di « contestazione » che andrebbe indagato attentamente.

È giusto e doveroso — e indispensabile — risalire alle fonti di questa nuova avanguardia cinematografica, rintracciarne sul terreno più propriamente filmico, ma anche nei vicini terreni delle altre arti e della filosofia, i precedenti artistici e culturali, i presupposti ideologici: è un lavoro da fare, che un giorno o l'altro dovrà essere fatto. Ma è altrettanto giusto e doveroso — e indispensabile — affondare lo sguardo nella realtà politica, sociale, ideologica, culturale, dell'America degli anni sessanta; chiedersi il perché di certi ritorni, di certe riscoperte, di certe assonanze o affinità elettive. Non tutta la cultura americana d'oggi è rappresentata dai poeti « beat » e dal Living Theater, da Jack Kerouac e dai pittori « pop », e nemmeno tutto il cinema americano si può identificare con il « New American Cinema Group »; ma è certo che questi movimenti artistici si oppongono decisamente e con forza ai concetti tradizionali dell'arte e della vita, e la loro opposizione non può essere sottovalutata. Bisogna studiarne dall'interno le componenti, analizzarne i rapporti con la restante cultura americana, individuarne le ragioni profonde, e solo allora formulare, se proprio si vuole, un giudizio di merito, che comunque non sarà ancora, e non potrà essere, un giudizio storico, tanto meno definitivo.

La strada all'indagine, la più vasta possibile, la più profonda possibile, è aperta: ci auguriamo che ulteriori manifestazioni dedicate al « New American Cinema » e alla produzione indipendente americana di ieri e dell'altro ieri, permettano di proseguire un discorso critico, che ci sembra oggi di notevole importanza e indilazionabile, anche in rapporto a quanto si fa, e si sta facendo da anni, nel resto del mondo.

Rapporto su Cannes '67 in forma di diario

di PIETRO BIANCHI

27 aprile

J'ai tué Raspoutine (Addio Lara) di R. Hossein (Francia).

Rasputin, il monaco vizioso, ignorante e prepotente che, guarendo l'erede al trono degli zar da una malattia nervosa, riuscì a entrare nelle grazie della zarina Alessandra dominando la corte russa e creando una setta di fanatici ai suoi ordini, non cessa di affascinare. Libri e film sullo straordinario personaggio sono ormai moltissimi. Da non molto si è aggiunto all'elenco frondoso il principe Yussupov che fu proprio colui che, esattamente 50 anni fa, inviò Rasputin ai lidi infernali di sua competenza.

Chi conosce un tantino la recente storia russa, sa che Rasputin fu uno dei sintomi più appariscenti del vicino sfacelo. In verità in Russia in quegli anni si poteva vedere tutto e il contrario di tutto: rivoluzionari che erano al soldo della polizia, sterili rivolte sanguinose, mistici che predicavano l'avvento e personaggi di rilievo come Lenin e Trotzki che dall'estero preparavano il gran ribaltamento. Al vertice, mentre gli eserciti russi soffrivano atrocemente sui vari fronti, i responsabili del regime erano travolti da una folle bufera: vicino ai gradini del trono, orge, festini, legami infetti, dissipazione e lussuria celebravano il proprio trionfo. Il principe Felice Yussupov, amico di Rasputin, davanti alla sregolatezza fuor di misura del monaco, credette di poter salvare il salvabile uccidendo il rappresentante più cospicuo dell'iniquità che travolgeva leggi, tradizioni ed onore. Rasputin aveva la pelle dura, durissima; non furono sufficienti liquori e dolci avvelenati con il cianuro. Fu necessario spararghi più volte. Morto il monaco, il moto della dissoluzione apparve irreversibile: sui fronti di guerra gli eserciti abbandonarono le armi. Orde di disertori si riversarono su Pietrogrado. La famiglia reale venne sterminata. Lenin con tattica astuta disperse liberali e menscevichi, Trotzki vinse le armate dei controrivoluzionari. Rasputin fu l'ultimo feticcio della Russia contadina e feudale.

Robert Hossein, regista e interprete francese di origine russa, non ha temuto di percorrere in *J'ai tué Raspoutine*, vie molto, troppo note. Ha chiamato il buon attore germanico Gert Froebe per impersonare Rasputin, ed Ira Fürstenberg e Geraldine Chaplin per decorare il « romanzo nero » del monaco con due lussuose immagini muliebri. Il film si presenta come un bizzarro e ambiguo « collage »: in cui attori e attrici di varie nazionalità, francesi, tede-

schi, italiani e inglesi, si sforzano di entrare nei panni di coloriti personaggi russi che parlano in francese.

All'attivo dello spettacolino, che si distingue perciò dai molti sullo stesso tema che l'hanno preceduto, si può mettere la circostanza che il nuovo Rasputin, ricostruito attraverso la testimonianza di chi lo accoppò, è privo delle infiorettature di cui lo avevano ornato i fantasiosi drammaturghi e registi di un tempo. Nniente colpi di mano spettacolosi né « débâcles » sessuali da parte delle belle dame della corte zarista. Rasputin, ignorante e grossolano, ci appare ghiotto soprattutto di dolci e di sedute ipnotiche.

Se Peter Mc Enery è un principe Yussupov abbastanza plausibile, magro e nervoso com'è, il Rasputin disegnato da Gert Froebe lascia parecchio a desiderare. Bravissimo nei panni di qualche gangster della « pègre » europea o nella divisa di un generale di Hitler, Froebe non mostra nulla di quella sostanza demoniaca che Rasputin doveva avere, visto che fece tanto danno e tanta strada. Del resto, in tutto il film aleggia la mite aura del razionalismo francese mentre il monaco è ovviamente figlio di quella Russia magica e folle da cui provengono i personaggi di Dostoievski. Ira Fürstenberg ha una parte di poco peso; gli abiti lunghi della « belle époque » le stanno a pennello. Quanto al regista, si è accontentato, come attore, di una piccola parte: è, con discrezione, uno dei congiurati.

28 aprile

'izezer nap (t.l.: diecimila soli) i F. Kósa (Unheria).

L'anno scorso l'Ungheria cinematografica fece una bellissima figura con un film storico ricco di implicazioni attuali, *I senza speranza.* Quest'anno il giovane regista Ferenc Kósa ha messo con decisione i piedi nel piatto raccontando senza paura, tra molte difficoltà, la vita di un contadino durante gli ultimi trent'anni della storia ungherese. Da qui il curioso titolo della sua opera, *Tízezer nap* (t.l.: I diecimila soli). Nei Paesi dell'Est come in Occidente si assiste alla fioritura di una gioventù che ha avuto in sorte dagli dei di non conoscere miseria, guerra, l'uomo lupo per il suo simile. Questi giovani fortunati, sia che attuino il disimpegno sia che si dedichino con fervore ai problemi della vita associata, guardano con sufficienza ai loro padri. In una sola parola semplice, non riescono a capire. Perché, nel vicino passato, tanto odio, tante sofferenze e tanto sangue?

Un giovane figlio di contadini, che ha studiato all'università, si reca dai genitori per salutarli prima di intraprendere un lungo viaggio. Il giovane ama e rispetta la madre, ma non ha simpatia per il padre Stefano, che ritiene gretto e prepotente. Eppure, Stefano aveva in sé molte qualità. È la vita che lo ha tradito. Sappiamo così la sua storia. Ricco di buona volontà e di speranza nel futuro, aveva scelto una bella giovane, umile e povera come lui, come sposa. Accumulò soldo su soldo per diventare padrone di un po' di terra, ma senza riuscirvi. Dopo il ribaltamento del '45, il suo sogno si avvera. La spartizione della terra, come sappiamo è, all'inizio di ogni rivoluzione, un espediente dei comunisti per tener buoni i contadini. E infatti quando, pochi anni dopo, si attua la collettivizzazione forzata dei terreni agrari, Stefano si ribella, sottrae all'ammasso la sua parte di grano e assiste indifferente alla lite mortale di un

suo amico con un gendarme. È condannato a tre anni di lavori forzati; ma non ha alcun odio contro gli stalinisti di una volta. Durante gli avvenimenti sanguinosi del '56 non prende partito. Cerca infine di uccidersi, ma non gli riesce, quando il sovrapporsi di idee una avversa all'altra gli sembra un peso troppo grave da sopportare. Ora il figlio ha capito, e può abbandonare i suoi vecchi con cuore sgombro di rimorsi o di rancore.

Tízezer nap è un'opera onesta, solida e triste. Non nasconde nulla dei mali e dei contrasti del recente amaro passato; né insiste sui beni dell'oscuro avvenire. Si limita a ripetere con Marx che il comunismo è « il sogno di una cosa », cioè un'aspirazione assai difficile da realizzare. Ciò che è poeticamente persuasivo e vitale nel film risiede altrove: nell'amore e nel rispetto del mondo contadino. Il regista Ferenc Kósa mostra qualità figurative di eccezione: i mesi del raccolto, la stagione invernale, i giorni della fatica e quelli della festa sono resi con un andamento solenne.

Le immagini degli zappaterra, degli scariolanti, dei mietitori riempiono lo schermo con un ritmo che ha qualcosa di ritualistico, di religioso. A certi punti, anche per il personaggio del buon gigante ucciso dal gendarme, venivano naturalmente alla memoria certe pagine, le più turgide di evocazione rurale, del « Mulino del Po » di Riccardo Bacchelli. Il contrasto tra la natura indifferente, nemica o prodiga dei suoi doni e l'oscura fatica dei contadini ha momenti, in *Tízezer nap*, di assoluta perfezione.

Certo viene il sospetto, ogni tanto, che allo splendore e alla nitidezza figurativa non corrisponda sempre l'« animus » dei personaggi. Per restare in Ungheria, non c'è dubbio, ad esempio, che *Venti ore* di Zoltan Fabri ha più vigore dialettico. Ma presto ritroviamo in *Tízezer nap* quel senso dell'umano destino, della difficoltà di essere felici in questo bizzarro pianeta, che è un valore propriamente poetico perché sfugge a ogni dogmatismo, a qualsiasi precettistica, a ogni volontarismo.

Quale è stato infine il peccato originale di Stefano? Egli ha amato svisceratamente la terra e non ha avuto in cambio che affanni e dolore. Ha avuto difficoltà a scegliere la via della generosità perché, uomo incolto, s'è trovato a vivere in tempi difficoltosi. Tra l'altro *Tízezer nap* ha il grande merito di descrivere correttamente l'urto senza residui tra il vecchio ed il nuovo. Stefano per molti versi è ancora una creatura di altre età: la perdita di un cavallo, requisito dal governo, è un'atroce privazione come una festa paesana può rappresentare una grande gioia, un'intensa acquisizione di vita. Gli interpreti, uomo e donna, Tibor Molnár e Gyöngyi Bürös, sono di ammirevole naturalezza.

29 aprile

Ulysses di Strick (G.B.).

Da poco più di quarant'anni, l'*Ulysses* di James Joyce è un rompicapo per il lettore comune. Abituato a Simenon e a Mann, a Moravia e Calvino, il lettore medio di romanzi ha comprato l'*Ulysses* ma, generalmente parlando, non è riuscito a leggerlo fino in fondo. Joyce, irlandese ribelle, operò una sorta di rivoluzione espressiva: adeguò il linguaggio al flusso incoerente della coscienza, rinunziando, per amore delle esperienze « enormi » di Rabelais, alla

chiarezza di un Laclos o di uno Stendhal. Dopo di lui, la letteratura narrativa si è scissa in due tronconi; senza alcun dubbio non si è più rimessa dal colpo ricevuto. Di andamento classico, tranquillo, in « Dedalus » e nei « Racconti di Dublino », con *Ulysses* Joyce scelse la strada del « parlar chiuso ». Giunse al paradosso con « Finnegan's Wake », di cui pochi discorrono.

Dopo l'esperienza dell'eretico Génet (eretico nel costume e avverso alla morale borghese), di cui trasferì « Le balcon » sullo schermo (*The Balcony* [Il balcone]), il regista Joseph Strick ha tentato di vincere una scommessa troppo ardua per lui: la volgarizzazione per immagini dell'*Ulysses*. Non dovendo badare troppo ai problemi filologici (Joyce era un linguista sfrenato...), Strick ha raccontato a modo suo la scomposta vicenda di un moderno Ulisse, comico discepolo, in vesti piccolo borghesi, di quello antico. Leopoldo Bloom, maritato a una Penelope ninfomane, e troppo amica dei Proci, percorre il mare umano di Dublino in cerca di pubblicità per il giornale da cui dipende. Incontra Stefano Dedalus, che, letterato voglioso, irresoluto e infelice, erra senza scopo, colpito dal male di vivere. È un Telemaco troppo cosciente, in cui Bloom-Ulysses riconosce il suo bambino morto. Il divorzio spirituale e fisico dalla infedele moglie Molly data infatti dalla morte del bambino.

Povera, scontrosa, dominata da forze grettamente patriottiche, Dublino è un'Itaca senza sole. E le varie tappe dell'odissea di Bloom ripetono, non senza ironia, le vicende dell'eroe antico: il quotidiano è l'antro di Eolo, il luogo dei cattivi incontri ricorda Circe, la maga, il dialogo con Telemaco è quello con Stefano Dedalus che è stato messo K.O. da un soldato. Ancora, Leopoldo Bloom è ebreo, a significarne la irrequietudine, mentre Stefano Dedalus è, modernamente, il simbolo della coscienza infelice.

Il risultato artistico dell'*Ulysses* cinematografico non è entusiasmante. Strick ha avuto la mano felice soltanto nella scelta degli interpreti: Milo O'Shea, Barbara Jefford, Maurice Roeves, sono abbastanza persuasivi. Sul film resta da dire che mister Strick è riuscito infine in una cosa difficile: rendere inoffensivo il testo più intelligente del mezzo secolo. Nelle 700 pagine dell'*Ulysses* il regista ha scelto quelle che potevano offrire l'occasione a un fellinismo deteriore, a un sadismo da settimanale popolare. Immagini senza mordente, fantasie da quattro soldi la dozzina. Il buffo è che per far posto a questo pasticcio di scarso sapore, la commissione di scelta ha bocciato *Belle de jour* di Buñuel. Il film si riscatta alquanto all'epilogo con il monologo di Molly: ma il peccato non perdonabile di Strick è l'aver sbagliato l'incontro tra Bloom e Stefano. Non la ricerca di una figliolanza ideale ma l'incontro di due che finiscono per conoscersi perché la città è piccola.

…upljači perja (…l.: Raccoglitori … piume), di A. …etrović (Jugo…avia).

Il film jugoslavo *Skupljači perja* o *Srec sam čak i srećne cigane* (t.l.: Raccoglitori di piume *o* Ho incontrato degli zingari felici), appartiene a quella zona del cinema in cui prosperano opere leggere, che un po' sorridono e un po' piangono, e che rappresentano creature come fuori del tempo, prigioniere di vecchi tabù e di remoti costumi. Nella pianura di Voivodina, in Jugoslavia, lo zingaro Bora trascorre giornate senza monotonia. Il suo mestiere è quello di mercante di piume d'oca. Quando gli affari prosperano, Bora si concede alla

dissipazione: corteggia giovani donne poco virtuose e sta all'osteria; quando le cose van male, gioca, perde anche la camicia, e impegna il televisore familiare. Nei suoi vagabondaggi, Bora conosce la bella Tisa, sfuggita alle insidie del patrigno. La sposa e la porta in casa come seconda compagna. La prima consorte, invecchiata e poco amabile, approfitta dello sconcerto provocato in Tisa dalle immagini della bella vita che si conduce a Belgrado, per incitarla a fuggire. Tisa va a Belgrado e conosce miseria, ignominia, tristezza. Torna al villaggio facendo dell'autostop. Malmenata da un camionista brutale e giunta al paese, Bora assente, è ancora insidiata dal patrigno. Bora torna e uccide il violento. Poi fugge; la polizia lo cerca senza successo.

A colori, narrato in modo svelto, senza concessioni al sentimentalismo, *Skupljači perja* è una intelligente evocazione dei modi di vita della minoranza zingaresca. Ribelli al collettivismo, gli zingari continuano ad essere fedeli a un codice primitivo e crudele. L'esistenza è una somma confusa di poche gioie e di molti dolori. Si palesa uomo vero colui che insegue con energia il proprio piacere. Anticipi letterari del film si possono riscontrare in qualche racconto ottocentesco: nel Mérimée di « Colomba » per esempio, o in Charles Nodier, specialista del folclore illirico. Ma, come s'è accennato da principio, il regista Aleksandar Petrović ha evitato ogni pedanteria. I suoi interpreti, Bekim Fehmiu e Gordana Jovanović, non hanno, mirabile a dirsi, nulla di divistico.

2 maggio

Monday's Child di L. Torre Nilsson (U.S.A.).

Monday's Child, del regista argentino Leopoldo Torre Nilsson, parlato in inglese e interpretato da due celebri attori USA, Arthur Kennedy e Geraldine Page, appartiene al genere che una volta si chiamava dei « racconti morali ». La efficiente ma fragile civiltà statunitense viene opposta a un universo antico, quello di un paese sottosviluppato dell'America centrale. Il protagonista è lì per lavoro; ha una moglie nervosa, infelice. Dodici anni prima, han perduto il figlio maschio: resta la dodicenne Alice, viziata dal padre e gelosa del ricordo del fratello morto. *Monday's Child* mette in presenza due concezioni della vita, in quanto, apparentemente felici, i tre americani soffrono di complessi: Alice non ha pace finché non riesce a sottrarre a una ragazzina del luogo, che ha perduto tutto, la bambola che la madre, ritenendola ormai fuori uso, ha regalato a chi andava cercando soccorsi di vestiti e suppellettili casa per casa. Il film, recitato piuttosto bene, vuol rappresentare il muro di incomprensione che isola gli americani in mezzo ai popoli europei o latino-americani presso i quali li conduce la politica economica del loro Paese. È un'opera onesta, che ha il torto tuttavia di sfiorare appena il nocciolo della questione. Il complesso di superiorità dell'americano medio ha origini religiose e storiche; è la somma di un pluralismo di motivazioni.

Elvira Madigan di Bo Widerberg (Svezia).

Il mondo nordico prima di Ibsen aveva la stessa morale conservatrice degli altri paesi d'Europa. Rievocando il dramma di *Elvira Madigan*, il regista svedese Bo Widerberg ha inteso probabilmente mostrare il fascino del peccato anche alla sua gente da tempo libera da proibizioni di questo tipo. Elvira è una

celebre acrobata sulla corda nel circo dei suoi familiari; Sixten è un giovane tenente della guardia, sposato e con figli. I due si incontrano: è il grande, folle delirio dell'amore-passione. La coppia si nasconde in un albergo di campagna. Sixten è disertore e la polizia si accanisce nel ricercarlo. Elvira e il suo innamorato vivono giorni solitari, quindi si uccidono. *Elvira Madigan* è fatto con gusto impeccabile, i colori dell'estate trionfante ricordano quelli de *Le bonheur* di Agnès Varda; gli interpreti Pia Degermark e Thommy Berggren sono corretti. Il difetto del film è di mostrare una storia senza sviluppo: l'isolamento dei due amanti, che doveva essere il nucleo lirico dell'opera, risulta di qualità un tantino astratta. L'unica cosa evidente è che nel 1889 la Svezia era un Paese molto noioso.

Privilege di P. Watkins (G.B.).

Il regista britannico Peter Watkins, di cui abbiamo visto il febbraio scorso, al Festival dei Popoli fiorentino, il singolare *The War Game*, si rivela anche nell'opera di oggi, *Privilege*, un degno discendente di Swift e di Shaw. Riprendendo appunto una definizione di Shaw, si può dire che la sua pellicola è sgradevole perché lascia ben poco margine alla consolazione. Protagonista di *Privilege* è un « beat » di un avvenire non molto lontano, il 1970, in Inghilterra. Cantante sensibile, giovane di cuore, egli si presta per molte stagioni al cinico gioco del suo « staff ». Industriali del disco, compositori, parolieri ed esperti di « public relations » hanno deciso, dopo mesi e mesi in cui il cantante ha riscosso enorme successo come un infelice che si presenta in ceppi, dentro una gabbia, esaudendo le occulte aspirazioni masochistiche del pubblico giovanile, di fargli cambiare ruolo. Si inventa una sua conversazione mistica, si persuadono alti prelati a offrire il proprio patrocinio, e il gioco è fatto. Ma il cantante, che s'è innamorato di una pittrice che lo « staff » gli ha messo alle costole per sorvegliarlo, non l'intende così. In un pubblico festeggiamento per l'Oscar del disco che gli è stato assegnato, il cantante dice la sua verità: prigioniero della folla, egli la folla la odia. Detesta il pubblico fanatico dei suoi adoratori. Dalla sera alla mattina è distrutto. Watkins dimostra in questo film rare qualità di « pamphletaire ». Non dice cosa vuole, se desidera per esempio, un nuovo umanesimo; ma esprime con forza ciò che non vuole, il conformismo, l'alienazione, il cieco e miope conservatorismo. Ha avuto anche il merito di aver escogitato modi plausibili nella descrizione della vita futura: abiti bizzarri ma non troppo, comportamenti assai vicini a quelli di oggi. Il colore, ora limpido, alla Monet, ora violento, di tipo espressionistico, assai giova alla suggestione di questa vicenda da incubo. Paul Jones, nella parte del cantante, è perfetto. Del tutto deludente l'ex-« mannequin » Jean Shrimpton tramutata in diva. Attrice fiacca, ha anche, secondo noi, scarso fascino fisico.

Mord und Totschlag di V. Schlöndorff (Germania).

Il film tedesco *Mord und Totschlag* di Volker Schlöndorff racconta la vicenda di una domestica, una certa Marie, che uccide durante una lite, ma senza volerlo, l'ex-amante Hans. Il tutto a Monaco, ai giorni nostri. Marie cerca aiuto qua e là, per nascondere il cadavere, e lo trova. Ha anche il tempo

di concedersi, prima della scoperta del morto, ammazzato, qualche licenza sentimentale.

Il regista Schlöndorff ottenne un buon successo l'anno scorso qui a Cannes con *Der junge Toerless*, dal romanzo di Musil. Il nuovo film vuol essere una descrizione senza giudizi o polemiche, di una certa gioventù d'oggi, sradicata dal passato. Nel mare dell'essere vengono sommersi i princìpi morali dei padri. La protagonista, Anita Pallenberg, è spontanea, viva, un volto da non dimenticare.

3 maggio

You're a Big Bo[y] Now di F. Cop[pola] (U.S.A.).

Tutti i festival cinematografici che conosciamo, da Venezia a Cannes, da Berlino a Karlovy-Vary, soffrono di un grave pregiudizio: escludono i film d'azione. Ne deriva inevitabilmente che nascono equivoci sugli altri. È sufficiente occuparsi dell'età ingrata perché un film, artigianalmente dignitoso, possa aspirare alla gloria di una mostra internazionale? Parrebbe di sì a giudicare dalla pellicola americana *You're a Big Boy Now* di Francis Ford Coppola.

Paul Nizan morto durante la guerra a Dunkerque, scrisse in « Aden-Arabien » di essere sempre pronto a prendere a calci chi avesse ancora il coraggio di dire che l'adolescenza è una età felice. Il diciottenne Bernard, balordo più del necessario, bruttino alquanto, figlio di un direttore di biblioteca e di una madre nevrotica, si incapriccia di un'attrice da « happening » trascurando, da quello scioccone che è, la simpatica Amy che gli fa la corte. Complessata, isterica, molto snob e anche un po' stupida, l'attrice accoglie Bernard nel suo appartamentino. Ma, sconvolto forse dall'emozione, il giovincello fa la figura di quelli che Stendhal chiamava, con qualche bizzarria, « babilans ». Dopo aver scoperto l'amico del cuore assieme alla donna del sogno, Bernard fugge per Nuova York, inseguito dalla madre, dal padre e da Amy. Poi finisce in prigione ma ne è presto liberato. È stata una curiosa esperienza: in compenso, a quanto sembra, s'è fatto uomo.

Si tratta di un film leggerino, in cui le ambizioni di far nuovo urtano, in genere, contro un'insufficienza organica di situazioni originali. Ogni tanto qualche « agudeza » ci ruba un sorriso complice. Se la noia, infine, non ci angustia completamente, il merito va più a una « équipe » di interpreti ben assortiti che al regista. Bernard è Peter Kastner, la madre Geraldine Page; Miss Thing, un'altra isterica che si consola con un robusto poliziotto, la deliziosa Julie Harris.

Terra em trans[e] di G. Rocha (Bra[sile]).

Il regista brasiliano Glauber Rocha fece a Cannes, anni fa, un notevole esordio con *Deus e o diablo na tierra do sol* in cui il drammatico problema sociale del nord-est brasiliano veniva rappresentato con un linguaggio ellittico, nervoso quanto attraente. Il nuovo film *Terra em transe* è stato presentato sulla Croisette senza il consenso ufficiale del suo Paese. Il protagonista del film, Paulo Martins, è un omologo del personaggio rappresentato da Volonté in *A ciascuno il suo*. Poeta e giornalista, egli lotta coraggiosamente contro le cricche, i soprusi, i ladrocini del mondo politico che lo circonda. Persuaso dalla

donna che ama, tenta di integrarsi a uno dei partiti politici in lizza; per accorgersi ben presto che il « leader » è d'accordo con i grandi proprietari. Torna alla città da dove, sdegnato, era partito. In un tentativo riesce a dare, attraverso la propaganda, un'immagine verace di un basso politicante, Porfirio. Si tratta di una nuova delusione. Porfirio, in una situazione di semi anarchia, riesce a conservare il potere; Paulo Martins, ferito mortalmente afferma la propria fede nell'uomo.

Rocha ha voluto affrontare, in un racconto a « flash-back » il complesso problema della endemica crisi politica che rende fragili le strutture di alcuni Stati dell'America Latina.

In un festival ricco di opere vivaci come questo, il film di Rocha è, sino ad oggi, il più denso di motivi. Prima di tutto è una limpida radiografia del malessere di un Paese che soffre di mali estremi come la miseria e l'analfabetismo calamità che deprimono le masse rendendole vittime dei demagoghi. Scegliendo poi come tema centrale di *Terra em transe* l'angoscia di un intellettuale che, prigioniero di una moralità profonda, non riesce a trovare una corrispondenza politica efficace negli sfruttati ed offesi, Rocha non ha optato, come parrebbe a un esame superficiale, per un qualunquismo di tipo intellettuale. In una situazione obbiettiva, il regista ha scelto di esporre la descrizione di un fallimento provvisorio, riserbando l'avvenire. È abbastanza facile accusare il film di provincialismo, se non si tiene conto della realtà sudamericana: molte cose, a un razionalista d'Europa, possono apparire esagerate e confuse. Tenendo conto del *Deus e o diablo na tierra do sol*, non sembra difficile scoprire le motivazioni espressive anche del nuovo film. Un lirismo narrativo esasperato è il mezzo ritenuto idoneo da Rocha per raccontare una situazione di rottura. I segni in *Terra em transe* sono molti: il grido della donna amata da Paulo: « Non si può nello stesso tempo essere poeta e politico... », quindi la confessione umile del sindacalista e la morte di un povero diavolo troppo sincero.

È un peccato che il nuovo cinema brasiliano sia sconosciuto in Italia. Siamo di fronte a film, come quelli di Rocha e dei suoi colleghi, che risentono apertamente della lezione italiana: Rossellini, Rosi, Visconti hanno fatto scuola in Brasile. *Terra em transe* appare, in una lingua più concitata, come la versione brasiliana del *Salvatore Giuliano* di Rosi: documento del non essere, esempio di un cinema di denunzia e contestazione. Sono opere sinuose e vigorose che ripetono il mito di Anteo: la poesia alimenta il discorso civile ogni volta che incontra le dolorose vicende della gente comune, dei popoli senza storia.

4 maggio

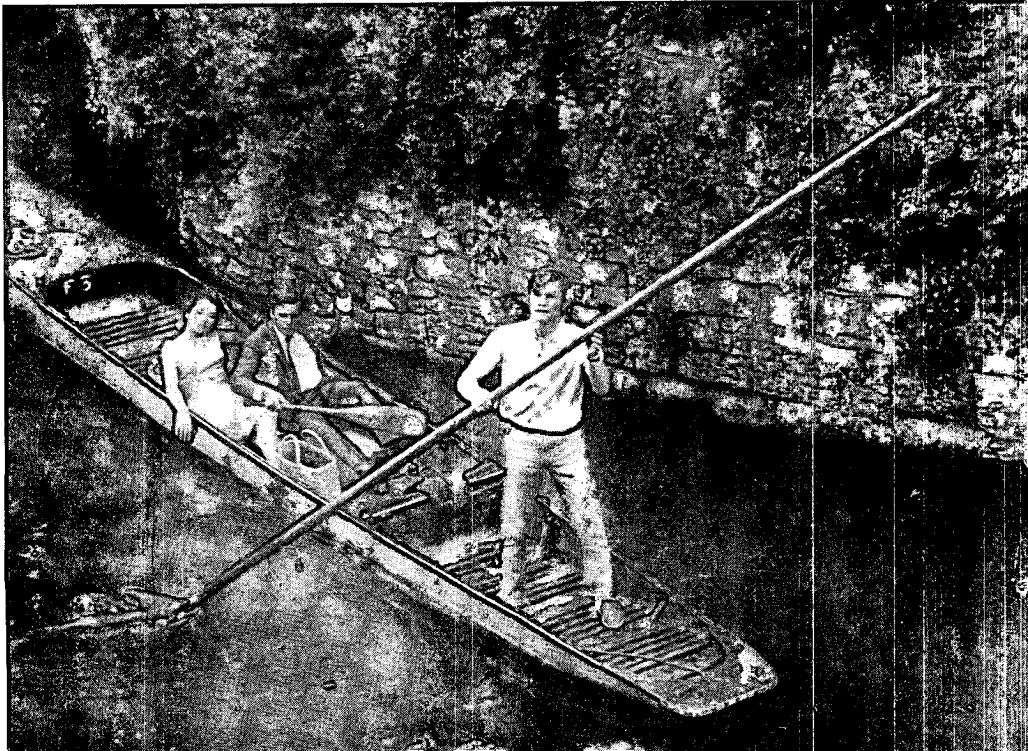
Borodino - Vojna i mir di S. Bondarčuk (U.R.S.S.).

Siamo giunti alla terza parte di *Vojna i mir* (t.l.: Guerra e pace) del regista e attore Sergej Bondarčuk, colossale impresa cinematografica a gloria del patriottismo russo.

È nota la posizione di Tolstoj che in « Guerra e pace » trova accenti, attraverso il principe Andrea e Pierre, che suonano di aspro rimprovero a Napoleone. Bondarčuk è di assoluta fedeltà al testo: vi sono processioni propiziatorie e preghiere alla vergine di Smolensk prima della battaglia di Borodino.

Cannes '67: Antonioni

Un primo piano di *Blow-Up* (id.) di Michelangelo Antonioni, « Palma d'oro » al Festival di Cannes. (*David Hemmings*).

(*Sopra*): Da *Skupljaci perja* o *Srec sam čak srećne cigane* (t.l.: Raccoglitori di piume *o* Ho incontrato degli zingari felici) dello jugoslavo Aleksandar Petrović. (*Bekim Fehmiu, Etelka Filipovski*). - (*Sotto*): Da *Accident* (L'incidente) di Joseph Losey (G.B.). (*Jacqueline Sassard, Dirk Bogarde, Michael York*).

Da *Ulysses* di Joseph Strick (G.B.), dal romanzo di James Joyce. (*Milo O' Shea*).

Da *Three Days and a Child* dell'israeliano Uri Zohar. (*Illy Gorlitzki*).

Da *Jeu de massacre* del francese Alain Jessua. (*Claudine Auger*).

Da *Mouchette* di Robert Bresson (Francia), dal romanzo « Nouvelle histoire de Mouchette » di Georges Bernanos. (*Nadine Nortier*).

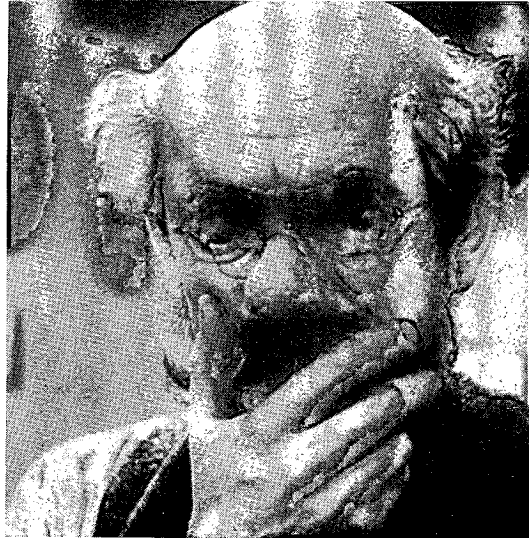
Da *Katerina Izmailova* di Michail Šapiro, adattamento cinematografico sovietico dell'opera lirica di Šostakovič. (*Galina Višnevskaja*).

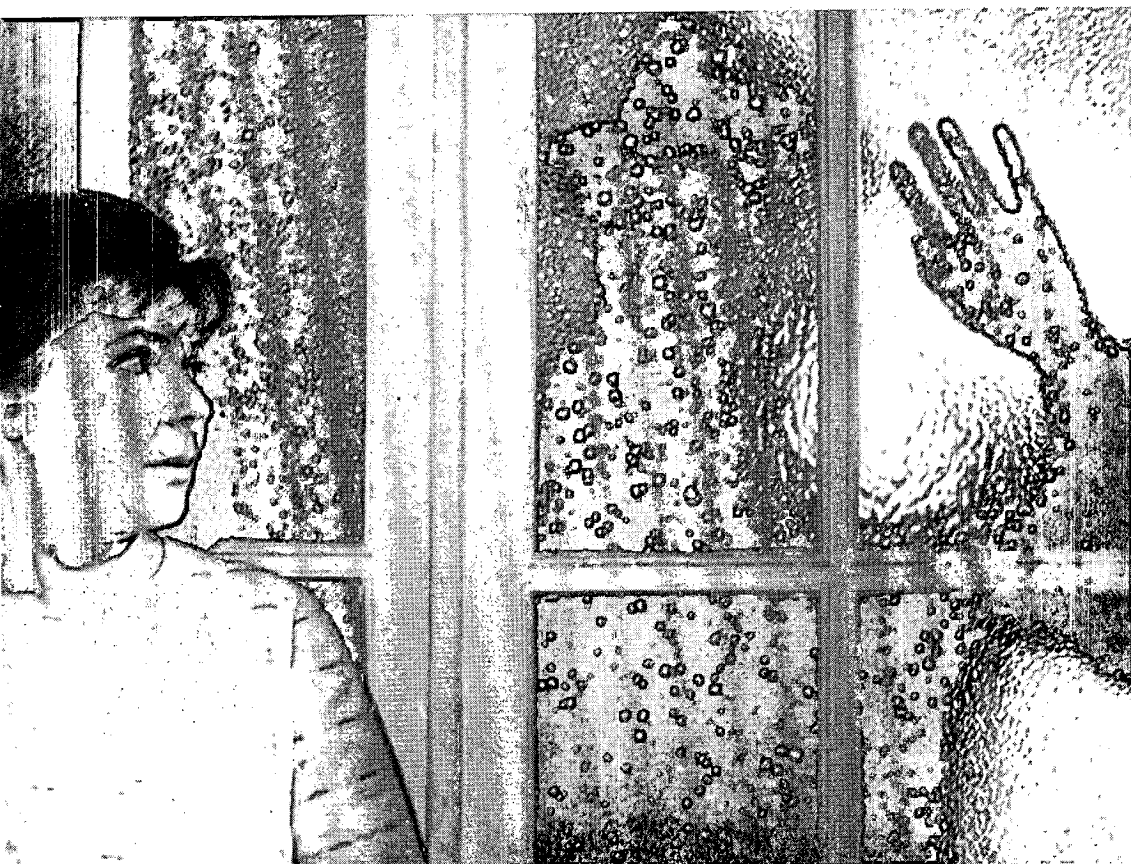
Da *Den Rode Kappe* (t.l.: Il mantello rosso) di Gabriel Axel, coproduzione danese-svedese. (*Gitte Haenning, Oleg Vidov*).

Un primo piano di *Elvira Madigan*, scritto, diretto e montato dallo svedese Bo Widerberg. (*Pia Degermak*, « *palma d'oro* » *per la migliore interpretazione femminile*).

(*Sopra*): Da *Mondays Child* dell'argentino Leopoldo Torre Nilsson. (*Deborah Reed*).

(*A destra*): Da *Mord und Totschlag* del tedesco Volker Schlöndorff. (*Anita Pallenberg, Hans P. Hallwachs*). - (*Sotto*): Da *Tízezer nap* (t.l.: I diecimila soli) dell'ungherese Ferenc Kósa. (*Gyöngyi Bürös*).

Il comico tedesco Karl Valentin in *Theaterbesuch* (1934) di Joe Stocki.

La Viennale dell'Umorismo

Da *Tango pre medveda* (t.l.: Tango per un orso) del cecoslovacco Stanislav Barabas.

Da *Beregis avtomobilja!* (L'incredibile signor Detočkin) del sovietico Eldar Rjazanov.

In più ci si mostra indifferenti, in un film sovietico, al fatto che se Napoleone era senza dubbio un conquistatore, d'altra parte era anche l'erede della rivoluzione dell' '89. Le truppe dello Zar non facevano, se vittoriose, che ribadire le catene del feudalesimo, del servaggio e dell'ignoranza. Bondarčuk lo sa benissimo, tanto è vero che, nel fragore e nell'impeto della battaglia, si sentono incitamenti in italiano, lanciati evidentemente da quei nostri connazionali che lì si trovavano, e che furono, dopo la caduta del Bonaparte, i babbi del Risorgimento. Anche il principe Andrea che, proprio in questa terza parte, ritrova ferito nel suo stesso ospedaletto da campo il rivale in amore e Pierre che vuol rendersi conto, razionalmente, di cosa significhi il confronto di due grandi eserciti, sono la veritiera proiezione plastica della concezione tolstoiana della storia.

Il terzo episodio di « Guerra e pace », Borodino, è abbastanza riuscito rispetto agli altri, perché le parti di vita civile, intimistica, in cui Bondarčuk è debole, sono assai brevi rispetto alla descrizione della grande battaglia, impressionante affresco che dura quasi un'ora, senza mai stancare. È vero in compenso che l'errare di Pierre nel campo di battaglia, tutto vestito di bianco com'è, ha qualcosa di comico; ma verità « oblige », tanto è vero che Bondarčuk ha riservato a se stesso, assolvendola con lode, la parte del singolare personaggio. Se dal punto di vista figurativo, il regista s'è ricordato con ottimo effetto dei numerosi « pittori di battaglie » dell'età napoleonica, gli è riuscito particolarmente il ritratto del generale in capo dell'esercito russo, Kutuzov. Per Napoleone, il regista si è limitato a farcelo vedere, inquieto e pensoso, sul campo di Borodino: di scarse parole, rifiutante il cibo offertogli da un maggiordomo servile che vuol lusingarlo parlando in anticipo di vittoria. Kutuzov basso, pingue, goffo, incapace di scendere da cavallo senza aiuto, è quale Tolstoi ce lo ha descritto: un savio, astuto, bonario uomo del popolo, che sa piegarsi alle circostanze e che non perde mai la testa. Ha attirato l'avversario sempre più avanti nell'immensa terra russa; sa che può subire scacchi mentre l'imperatore non può permettersi nessun errore. Borodino funzionò in realtà come una battaglia logoratrice delle forze francesi. Kutuzov si ritirò ordinatamente: dopo vennero l'incendio di Mosca e il ritorno drammatico dell'« Invincibile Armata ». La battaglia inizia all'alba e si esaurisce la sera: migliaia di morti coprono il terreno. Ogni particolare è visto e raccontato con perizia: i passi più spettacolari sono quelli dell'assalto della cavalleria francese mentre i russi sparano a mitraglia con i cannoni. Di Bondarčuk interprete abbiamo già detto. Kutuzov è raffigurato molto bene da Boris Zachava; Andrea, con proprietà da Vlačeslav Tichonov.

5 maggio

Accident di J. Losey (G.B.).

Accident di Joseph Losey conferma la buona qualità di un regista che s'è posto con film come *The Servant* (Il servo) e *King and Country* (Per il re e per la patria) nelle prime file del cinema contemporaneo. La qualità di Losey, che è stato anche regista teatrale, sembra la puntuale attenzione ai sentimenti, alle complessità psicologiche, alle contraddizioni di esseri in un certo senso d'eccezione ma che l'egoismo, un'eccessiva attenzione al proprio

individuale destino rendono nocivi. L'inaridimento spirituale di un giovane docente universitario di Oxford è al centro di *Accident*; ed è piuttosto curioso, ma non inspiegabile né irrazionale, che dentro alla vicenda escogitata da Harold Pinter, l'« arrabbiato », si possa leggere in trasparenza (anche per l'ambiente evocato...) il messaggio di un'altra età: quello, ad esempio, di Rosamond Lehman in « Polvere », romanzo che molto commosse le lettrici sensibili degli anni trenta.

Accident è un racconto « a rovescio », a « flash-back ». Il procedimento fu inventato da Sturges nel 1935, e funziona ancora benissimo a patto, si capisce, di non abusarne. Stephen ha tra i suoi allievi la graziosa Anna, austriaca, e il robusto, atletico William. Anna fa gli occhi dolci al professore che, pur attirato dalla giovane, si mette in un angolo, spaventato dalle possibili conseguenze di una relazione eterodossa, sposato con figli com'è. Ne approfitta il collega Charlie che diventa l'amante di Anna, forse stanca della solitudine, e probabilmente senza molti scrupoli. Al ritorno di un viaggio a Londra, dove ha avuto un amoroso incontro con una ex-amica, Francesca, Stephen scopre che, durante la sua assenza, Charlie e Anna hanno trovato rifugio a casa sua (la moglie di Stephen è dalla madre, in attesa di un nuovo figlio). Stephen è colpito dall'atteggiamento di Anna, ma accoglie senza sorpresa l'annunzio che la studentessa sta per sposarsi con William. Frattanto William gli chiede un colloquio per la stessa sera, « da uomo a uomo ». Il colloquio non avverrà mai: William muore in un incidente d'auto; Stephen accoglie Anna che è soltanto stordita e finalmente le palesa il suo affetto. Il giorno dopo, senza spiegazioni, Anna lascia Stephen, Charlie e il fidanzato morto.

Accident è, programmaticamente, un film dell'ambiguità come lo era *Il servo*. Tenendo conto della poetica di Harold Pinter e dei film precedenti di Losey, sembra di poter dire che, più che un ritratto di donna, alla James, il film traccia con un segno sottile, sinuoso e certamente crudele un'impossibilità sentimentale. Fin dalle prime battute scopriamo che Stephen è un ipocrita, un intellettuale voglioso, insicuro nelle ambizioni quanto deciso a difendere la sua povera ma dorata tranquillità borghese. Anna diventa, per colpa sua, un oggetto di cupidigia: per William, giovane semplice, e per il collega insegnante. Stephen crede di potere seguire parallelamente due carriere: quella professionale, nel mondo sicuro di sempre, e un'altra di dongiovanni prudente e ipocrita. Ma ecco che nell'universo dei giovani l'ipocrisia non ha più diritto di cittadinanza: bisogna bruciarsi. A rischio, altrimenti, di corrompere le altrui vite. È ciò che accade, puntualmente, a Stephen. S'è tirato indietro. A dramma avvenuto l'ignaro Charlie è come colpito dal fulmine, se ne sta, balordo e inutile, da una parte; William è morto in modo strano, forse era brillo, ma c'era Anna al volante. Stephen ha raggiunto la moglie, e la sua esperienza non ha valore. Le sue azioni amorose sono moneta fuori corso.

Accident non è un film facile. Giocando con eccezionale abilità con i sentimenti dei suoi fragili eroi, in un ambiente ovattato, quasi monastico, come quello universitario, Joseph Losey s'è divertito con lo spettatore come un bambino che giochi con l'aquilone. L'aquilone segue i capricci del vento, ma il bambino da terra lo guida con il filo. Il colore serve stupendamente per con-

ferire una qualità magica al paesaggio: boschi, giardini fioriti, canali d'acque specchianti. E in primo piano uomini e donne dominati dall'illusione dell'amore: catastrofe per alcuni e aridità per coloro che si credono i più furbi. Lo « staff » è d'eccezione: Dirk Bogarde, Stanley Baker, gli interpreti usuali di Losey, hanno come compagne due interpreti continentali: Jacqueline Sassard e Delphine Seyrig, in una parte diversissima da quella che la rese celebre ai tempi dell'*Année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad).

Le vent des Aurès di M. Lakhdar-Hamina (Algeria).

Le vent des Aurès ci riporta in aure antiche. È il racconto del dramma di una madre in cerca disperata del figlio negli anni dell'insurrezione algerina. Il regista si chiama Mohammed Lakhdar-Hamina. Dopo la buona esperienza con Gillo Pontecorvo, la giovane cinematografia algerina cerca di fare da sé. *Le vent des Aurès* è ricco di un nobile pathos. Ha il difetto di venire troppi anni dopo *Mat'* di Pudovkin. Ma è forse inevitabile che le cinematografie giovani percorrano da principio strade battute.

6 maggio

Jeu de massacre di A. Jessua (Francia).

Pierre e Jacqueline, in *Jeu de massacre*, si guadagnano la vita scrivendo e disegnando vicende di fumetti. Spendendo più di quel che guadagnano, come succede a molti coniugi di oggi. Ed ecco che si offre loro un'occasione insperata di concedersi alla bella vita. Bob, figlio di una ricca signora che vive sul lago di Neuchâtel, in Svizzera, li invita in villa: è un ammiratore e desidera conquistare la loro amicizia. Ben presto si vede che Beb è un mitomane, che si crogiola nell'immaginare folli avventure. La madre prudente gli ha messo alle costole un agente privato che lo sorvegli. Avendo avuto l'incarico da un editore di inventare un nuovo personaggio da fumetti, Pierre pensa di sfruttare la sregolata fantasia di Bob; il quale, lietissimo di prestarsi al gioco, finisce per innamorarsi di Jacqueline. Costei, saggia moglie francese, e tenera compagna, è affetta tuttavia, come quasi tutte le donne, da quell'aspirazione a cose impossibili che Gustave Flaubert ha codificato, una volta per sempre, nel personaggio di Emma Bovary. Per farla breve, Jacqueline, delusa da Pierre intorpidito dal benessere, commette l'errore di illudere Bob. Fuggono insieme e ben presto la donna sventata si pente d'aver abbandonato il porto tranquillo rappresentato dal marito. Bob, partito con Jacqueline senza denaro, commette furti e violenze. Approfittando della guida offertagli da un episodio dei suoi fumetti, che Bob ripete con fedeltà, Pierre riesce a raggiungere i fuggitivi. Bob cerca di uccidersi, senza riuscirvi. Torna il sereno, Bob e sua madre, Jacqueline e Pierre vivranno insieme: si completano a vicenda.

Alain Jessua, regista di quel film *La vie è l'envers* (Una vita alla rovescia), che ebbe successo a Venezia, ha costruito un grazioso racconto, che non è sostenuto però da un tema forte come era quello della passività di fronte alla vita del protagonista del film precedente. Ha cercato di trovare nel confronto fumetti-esperienza vissuta un tema originale e in un certo senso profondo, un inedito motivo comico. La ciambella gli è riuscita di scarsa cottura, pallida e anemica, per un grosso peccato della cultura cinematografica

francese: l'intellettualismo. Si tratta della stessa malattia che ha prostrato, in un vitalismo frenetico che non riesce a celare la crisi, il pur talentoso Godard. Jessua deriva da René Clair, mentre Godard non è che un Carné il quale, avendo letto molti libri, non ha bisogno di Jacques Prévert come sceneggiatore.

Questi giovani, più o meno « nouvelle vague », in verità assomigliano un po' al Bob di *Jeu de massacre*: sono dei velleitari che scambiano per realtà i castelli in aria. Non era così per i Clouzot e per i Clément di quindici anni fa. La nuova generazione francese di registi, che s'è rivelata più forte alla macchina da scrivere che dietro la macchina da presa, li ha insultati con molta « verve » e con pochi argomenti. Venuti al « quia » pellicolare, all'opera, mostrano lineamenti poco incisivi, sembianze fasulle, e fanno discorsi incoerenti. Non è un segno di salute per la Francia cinematografica che *Jeu de massacre* la rappresenti a Cannes ufficialmente. Gli interpreti sono bravi, specialmente Jean-Pierre Cassel nella parte di Pierre. Claudine Auger è molto carina.

Three Days and a Child di U. Zohar e A. Hiundi (Israele).

Il secondo film della giornata, *Three Days and a Child*, firmato da due registi, Uri Zohar e Amatsia Hiundi, israeliani, è il racconto di una passione arroventata, funesta ed esclusiva. Anni prima, il giovane Elia ha avuto un breve incontro con la fulgida Noa. Non se l'è dimenticata più. Ed ecco che un giorno Noa, che nel frattempo si è sposata, gli chiede un grosso favore: custodire il suo bambino per tre giorni. Lei e suo marito devono dare certi esami; a Gerusalemme non conoscono nessuno. Il bambino ricorda negli occhi la mamma; nei suoi confronti Elia sente un sentimento di fastidio. Porta a spasso il bambino, ma non lo sorveglia troppo quasi che desideri, nell'inconscio, che gli accada qualcosa di male. Cerca quindi di commettere un delitto per omissione, liberando un serpente che un collega gli ha portato dentro una scatola. Finalmente trascorrono i tre giorni. I genitori vengono a riprendere il bimbo: ma Elia fa finta di dormire per non salutarli: ora sa che Noa è perduta senza rimedio.

Three Days and a Child non è un film eccezionale, ma lo si vede senza noia; è delicato e simpatico. Ci libera finalmente dalla retorica dei bambini da festival, chiamati in causa per far commuovere le « anime belle ». Gli interpreti sono naturali e le donne molto attraenti. In una scena del film quella della seduzione in campagna, Noa fa venire irresistibilmente alla memoria i versi del Cantico dei Cantici. Quelli, sapete, che evocano i caprioletti selvaggi che danzano nella radura.

7 maggio

Ostre slodované vlaky (Quando l'amore va a scuola) di J. Menzel (Cecoslovacchia).

Ostře slodované vlaky (Quando l'amore va a scuola) di Jiří Menzel è un'operetta giocosa e tenera che si presenta, fino a dieci minuti dall'epilogo, come una allegra, carnale e faceta novella boccaccesca; per tramutarsi improvvisamente in un gioco di morte. Siamo in una stazioncina di provincia du-

rante l'occupazione nazista. Nella stazioncina il capo, un tipo rozzo e nervoso, che si occupa soprattutto del suo orto mentre la moglie ingozza le oche; un sottocapo spiritoso e dongiovanni; un giovanissimo subalterno, finito in ferrovia perché la tradizione familiare gli impone un'occupazione tranquilla, poco faticosa, « che non sporchi le mani ».

Pieno di buona volontà, ingenuo, un tantino stordito, di aspetto mite, il giovincello, di nome Miloš, vive giorni angosciosi; ma non per colpa della guerra di cui, in quella sperduta stazioncina, si ha un vago sentore. È infelice perché il sottocapo, sotto i suoi occhi, si concede a vacanze erotiche. Come se non bastasse, la sua amichetta Máša, fa di tutto per indurlo al peccato d'amore. Invano il bravo e timido Miloš si rivolge ai più anziani perché lo aiutino a passare il confine dell'adolescenza. Dopo un'esperienza umiliante con la fidanzatina, decide di uccidersi: si fa dare una camera in un alberghetto e si taglia le vene. Lo scorge un muratore che, guarda caso, sta facendo un buco nel muro del bagno, e Miloš è salvo. All'ospedale il medico gli offre una consolazione suggerendogli di provare con una donna matura. E Miloš finalmente ha un incontro felice con una spregiudicata eroina della Resistenza. Infatti il tempo degli equivoci e delle distrazioni è alla fine. La giovane donna è giunta alla stazioncina con una bomba. È il timido Miloš che si prende l'incarico di far cadere la bomba a orologeria, da un posto di guardia, su un convoglio tedesco di munizioni. Disgrazia vuole che il giovane, colpito da un soldato tedesco, cada sul treno. Salta con lui: da timido adolescente è diventato uomo ed eroe in poche ore.

Ostře slodované vlady è un film spiritoso e sapiente. Era ora che si cominciasse a sorridere sulle vicende dell'ultima guerra: che ebbe ore tragiche ma anche momenti buffi, di distensione e tenerezza, come accade in ogni umana vicenda. Spesso, come sappiamo, il sorriso succede alle lagrime e l'amore non ha mai tanta libertà come nelle stagioni di furore e di sangue. Nel loro istinto di continuatrici della vita, le donne diventano pietose verso i maschi destinati a raggiungere anzi tempo le oscure rive del nulla. L'occupante è infatti in questo film come un vuoto nella natura, il commesso viaggiatore della morte; appare d'improvviso e colpisce alla cieca. Oppure, come accade a Miloš, come distratto, disserra per un istante la stretta mortale. E volendo, *Ostře slodované vlady* può anche essere un simbolo della verace natura della gente cecoslovacca: portata naturalmente alla bonomia e alla gioia di vivere, ma costretta da un pessimo scherzo della geografia e della storia ad anni di avvenimenti luttuosi. Finalmente, attraverso il cinema, trova uno spiraglio per sorridere alla maniera di un tempo: con *L'asso di picche* e con *Ostře slodované vlady* è in grado, senza far drammi, senza alzare la voce di mostrarci le pene dei giovani, sostanze dell'avvenire. È vero che Miloš muore ma il suo fratellino de *L'asso di picche* continua con la contestazione accorata contro il mondo degli anziani egoisti, insensibili e brutali. Resta la presenza muliebre, le donne sono la consolazione dei giovani malinconici, offesi dalla vita; sorridono nelle peggiori distrette e sono pronte alle effusioni sentimentali anche quando, come la partigiana Viktoria Freie, sono appena giunte con un messaggio mortale: una bomba avvolta in un pacchetto dai lacci di

seta, come un dono nuziale. Miloš è raffigurato alla perfezione da Václav Neckář, Máša, la brillante fidanzatina, da Jitka Bendová.

Le regard de Picasso di N. Kaplan (Francia).

Ci ha interessato un documentario su Picasso di Nelly Kaplan, distinta nostra collega. A differenza di quello di Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, che aveva l'ambizione di mostrarci il famoso « don Pablo » al lavoro, *Le regard de Picasso* aspira a darci, nello spazio di 50 minuti, una sintesi dell'intera opera, insistendo sulla rottura che ha significato nel percorso artistico del « malagueño » il famoso dipinto che porta l'emblematico titolo: « Les demoiselles d'Avignon ».

8 maggio

Blow-Up di M. Antonioni (G.B.).

Michelangelo Antonioni e il suo « coéquipier » Tonino Guerra stettero parecchio a Londra per studiare i particolari di *Blow-Up*. Antonioni è ferrarese, Guerra romagnolo: tutti e due sono delle nostre parti e, più o meno, della nostra generazione. Ci immaginiamo con facilità i loro discorsi. Venivano dal *Deserto rosso* che, come ricorderete, si svolge a Ravenna. Ora giravano per Carnaby Street e i quartieri dei giamaicani, tra i burocrati dal cappello duro della City e i giovani dai capelli lunghi come quelli delle ragazze. Dovevano avere la medesima aria, perplessa e stupefatta, del persiano di Montesquieu a Parigi o di Marco Polo alla corte del Gran Khan. *Blow-Up* per Antonioni significa molto: il salto dalla società provinciale italiana, che ha scoperto Freud con un ritardo di trent'anni, alla Londra cosmopolitica che, dopo aver visto, un secolo fa, Marx pensoso davanti all'intenso traffico del porto di Londra, trionfo dell'iniziativa borghese, ha avuto come ospite il medico viennese Sigmund Freud per anni, dopo l'avvento di Hitler.

A Londra la « ricerca » di Antonioni poteva liberamente esercitarsi non più sull'alienazione femminile, ma sul vuoto spirituale, sull'indifferenza dei nuovi europei, etica ed estetica. I capelluti inglesi della nuova generazione hanno saltato il fosso della vecchia cultura: accettando il verbo di Lady Chatterley e rifiutando quello di Kipling, di Stevenson, di Conrad.

Un'altra cosa importante. Come registi di cinema, a Roma, nelle difficoltà dei primi anni di lavoro, Fellini e Antonioni avevano pensieri comuni. Non meravigliatevi dunque se anche il protagonista di *Blow-Up* appartiene alla fauna descritta da Fellini nella *Dolce vita.* La differenza, profonda, dei due è nello stile. Il fotografo del film di Fellini era un certo Paparazzo e il nome divenne in breve simbolico di quei poveracci sempre affannati dietro Liz Taylor o B.B. viventi raffigurazioni della fatica di guadagnarsi da vivere. Thomas, il protagonista di *Blow-Up,* è invece un fotografo di moda, affermato, benpensante, sicuro di sé e che ha ragazze quante ne vuole, sebbene sia abbastanza riservato, segreto, ami la solitudine e stia insomma sulle sue. Ci sembra che sia stato André Malraux a dire una volta che il lettore di oggi desidererebbe altra cosa di quel che gli racconta Stendhal nel « Rouge et noir »: vor-

rebbe conoscere il comportamento amoroso, nel segreto dell'alcova, di Madame De Renal. Antonio è d'accordo con Malraux: ha vuotato il sacco delle sue preoccupazioni personali con la Giuliana del *Deserto rosso*. Egli è ora come certi intellettuali di sinistra francesi che sognano a occhi aperti il « dopo-De Gaulle ». Più fortunato dei collaboratori del « Nouvel Observateur », il « dopo-Giuliana », Antonioni l'ha potuto trovare senza fatica nella capitale inglese. Troppo sensibile per lasciarsi ingannare dalle apparenze, Antonioni sapeva benissimo di abbandonare un problema per incontrarne un altro, che avrebbe inevitabilmente cambiato il tipo e non il fondo del problema. Thomas non è infatti un « paparazzo »: è un professionista serio, riuscito, introdotto nel bel mondo, con aiutanti e facilità d'ogni sorta. La sua nevrosi è professionale. La macchina fotografica è ormai un « terzo occhio » e l'accompagna assiduamente come la pistola sta appesa sotto l'ascella dei poliziotti privati di Hammett o di Chandler. Ecco perché Thomas fotografa quella coppia nel parco: ecco perché l'ingrandimento rivela qualcosa di strano, un delitto, forse. Ed ecco perché la donna del parco fa di tutto per avere il negativo. Thomas non può farci nulla: l'occhio della « camera » è più perspicace del suo ma, derubato delle immagini, egli non sa più quale sia la verità. Antonioni è passato da Sartre agli adepti del « nouveau roman ». In *Blow-Up* abbiamo una minuta descrizione fenomenologica del reale; senza insegnamenti, illazioni, giudizi. Il disimpegno è totale. Il ferrarese è riuscito a compiere, nel cinema, quello che Robbe-Grillet ha fatto nei romanzi, non come regista: un fallimento che gli fa onore nell'*Immortelle* (L'immortale) mentre è caduto parecchi gradini più sotto in *Trans-Europe-Express*.

Le fantasie sulle donne — oggetto tenace, alla Sade — non hanno aggiunto nulla a ciò che ci aveva appreso Delacroix nei suoi dipinti orientali. Il critico Roland Barthes ha citato comunque come esemplare questa frase di Alain Robbe-Grillet: « Sulla tavola di cucina, vi sono tre fette di prosciutto distese su un piatto bianco ». È l'oggetto privo di significato, esposto nella sua obbiettività. Antonioni ha compiuto un'operazione del genere in *Blow-Up*. È un film raffinato, intelligente, singolare, che continua il discorso delle ultime sequenze dell'*Eclisse* sul nonsenso del mondo.

Il regista ha scelto con perspicacia gli interpreti di *Blow-Up*: David Hemmings è il fotografo di moda, Sarah Miles la sua amica, Vanessa Redgrave è l'enigmatica donna della foto nel parco. La sua parte è breve ma intensa. La fotografia a colori di Carlo di Palma è molto suggestiva.

Ultimo encuentr[o] di A. Eceiza (Spa[gna]).

Il film *Ultimo encuentro* conferma con l'immobilismo della cultura spagnola persiste: un'isola intellettuale ferma nel divenire europea. Il regista, un giovane dabbene, modesto, che si chiama Antonio Eceiza, racconta di un ballerino andaluso, Antonio, che, ormai celebre, in occasione di una trasmissione televisiva sulla sua carriera, percorre dolorosamente le vie del passato. Fece una cosa riprovevole, una volta: portò via l'innamorata all'amico fraterno Juan. Ora Juan, forse per quel tradimento, è un rottame. Quanto a lui, Antonio, è in piena crisi con la moglie. Il protagonista, Antonio Gades, è inte-

ressante come ballerino. Il regista Eceiza ha detto che era felice di essere a Cannes perché poteva studiare le pellicole dei suoi colleghi. Buon pro gli faccia.

9 maggio

Mon amour, mon amour di N. Trintignant (Francia).

Donne magre, graziose, generalmente in pantaloni: con « casquettes » da ragazzini sulle lunghe capigliature e le dita ornate di anelli come le signore del Rinascimento. Tale adattata alla Parigi degli Champs Elysées, la moda inglese di oggi, puntualmente ripresa dalle eroine — una moglie, un'amante, un'amica della moglie — di *Mon amour, mon amour*, il film di Nadine Trintignant, moglie del noto attore, che abbiamo visto nel pomeriggio. La storia della letteratura francese vanta un lungo elenco di romanzi dedicati all'intimità coniugale, alle vicende della « coppia »: dalla moglie devota che si incontra nella « Princesse de Clèves » di Madame de la Fayette, la quale incenerisce la propria passione nella zona desertica della fedeltà coniugale, alle signore dei romanzi di André Maurois, di Jacques Chardonne, ai ricordi autobiografici dell'ex-moglie dell'autore dei « Conquerants », Clara Malraux. C'era poi il fortunato precedente dell'anno scorso, *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) di Claude Lelouch. Come rinnovare il tema? Il problema era particolarmente difficile: la condizione coniugale si è trasformata come sappiamo, le possibilità economiche sono in parte sanate dall'accessione delle donne a molti posti di lavoro. Nadine Trintignant ha avuto davvero un bell'ardire a raccontarci una storia che si rivela ora pretestuosa ed ora filiforme, degna di quegli odierni narratori che sono chiamati architetti delle nuvole o, con meno indulgenza, i commessi viaggiatori del nulla.

Agathe va a trovare a Nizza l'amante Vincent, occupato come architetto nella costruzione di un quartiere modernissimo. Agathe dovrebbe annunziare a Vincent di attendere un bambino ma, fiera, orgogliosa e conoscendo lo spirito di indipendenza del compagno che detesta le complicazioni prigioniero com'è del suo lavoro, non dice nulla. A Nizza, dopo la partenza di Agathe, Vincent ha un breve incontro con Marilou, donna molto sola e superficiale. Il legame è così tenue che l'architetto non sente alcun rimorso; Agathe, che ha perduto senza volerlo il bambino, si tormenta frattanto a Parigi in preda alla gelosia e a una sorta di rancore. Stacca perciò il telefono eludendo le chiamate di Vincent che ha intuito come nel ménage ci sia qualcosa che non va. Finalmente, la protagonista taglia il nodo e raggiunge Vincent. Non dice nulla: ma tutti e due sanno che è successo qualcosa di spiacevole, nella loro unione s'è insinuata un'ombra non funesta né irrimediabile, ma malinconica. La corsa del tempo li ha un pochino mortificati, umiliati; i sentimenti mutano come le onde del mare che ricominciano sempre. *Mon amour, mon amour* è un film leggero, innocuo ed elegante, destinato al pubblico femminile, alle lettrici di « Elle ». I colori sono belli, la musica gradevole. Jean-Jacques Trintignant è attore notevole: non bello, né giovane, piace per la sua aria un po' comune. Un'aria che lo rende simpatico agli spettatori che non hanno bisogno di invidiarlo perché è, presso a poco, come loro. Agathe è Valerie Lagrange, Marilou, Anna Catarina Larsson.

Petro Paramo di C. Velo (Messico).

Pedro Paramo, è firmato da una vecchia conoscenza della Croisette: il regista messicano Carlos Velo che, circa dieci anni orsono, ci offrì un film singolare: *Torero*. Non si può dire lo stesso del nuovo film, una storia intricata, confusa, zeppa di barocchismi e di effetti di intonazione mortuaria che vogliono farci impressione ma dànno nel comico.

Pedro Paramo, è un ricco possidente, molto temuto per la dissolutezza e la crudeltà. Pieno di debiti, sposa per interesse la ricca Doloritas; poi, affiancato da una mano di bravi, fa il bello e il cattivo tempo per chilometri all'intorno. Seduce tutte le donne graziose che incontra; ha, ovviamente molti figli naturali, ma riconosce soltanto Miguel, pestifero come il padre, che fa una brutta fine.

Don Pedro è riuscito frattanto a convivere con Susanna, amore giovanile mai dimenticato. Ma Susanna rimpiange il perduto fidanzato Florencio e muore di consunzione. Furbo com'è Pedro riesce ad evitare anche i malanni della guerra civile sovvenzionando i seguaci di Pancho Villa e fingendo di mettersi al loro fianco. Ed ecco che il vaso dell'iniquità è ormai colmo: Don Pedro finisce a coltellate per mano di uno dei figli naturali. Il racconto è imperniato sul figlio legittimo, Juan, abbandonato molti anni prima assieme alla madre, che va alla ricerca del genitore: anche il novello Telemaco perisce prima di incontrare il cinico Ulisse.

Non saremo davvero noi a rifiutare le « esagerazioni » della letteratura sudamericana, ciascuno ha il suo genio. L'appunto che facciamo a Carlos Velo è di aver adottato l'interessante e inventivo testo di Juan Rulfo senza avere le doti necessarie a chi vuol muovere il cielo e la terra, le anime dei trapassati e le vendette tenebrose dell'Erebo. Non ci sono che i Giapponesi a riuscire in questo tipo di racconti. È più che evidente che Carlos Velo non ha niente da spartire con Mizoguchi e Ichikawa.

10 maggio

L'inconnu de Shandigor di J.-L. Roy (Svizzera).

Giunge dalla Svizzera *L'inconnu de Shandigor* di Jean-Louis Roy. È un bizzarro film che un po' si concede a una tematica nuova, un po' si dilunga in fatti tradizionali. Eccone la vicenda. Lo scienziato atomico invalido Herbert von Krantz ha fatto una scoperta sensazionale, di cui vuol serbare ad ogni costo il segreto. Abita in una villa con la graziosa figlia Silvana e un assistente devoto. C'è anche un essere strano, la « bestia » che si cela nel fondo della piscina. Lo scienziato, che sta dando i numeri, in una cosa però aveva visto giusto: nel pensare che i servizi segreti delle varie potenze avrebbero cercato di carpirgli l'« annulator ». La lotta tra gli spioni produce una quantità di morti: lo scienziato si toglie la vita, raggiungendo la bestia nella piscina; il suo aiutante viene prima torturato e quindi eliminato; la figlia Silvana, romantica, ingenua, ritrova a Shandigor, dove l'hanno condotta in aeroplano le spie, un certo Manuel di cui s'era invaghita durante le vacanze nei luoghi caldi del mezzogiorno. Frattanto nella lotta a coltello per impadronirsi dell'« annulator » si insinua uno strano personaggio teleguidato venuto dal mare. È lui che

riuscirà a vincere la gara. E avremo un'ulteriore sorpresa: il misterioso « sub » altro non è che Manuel.

Il regista ginevrino Jean-Louis Roy ha voluto costruire un film che prendesse in giro il gusto dell'enigma spionistico che s'è sviluppato negli ultimi anni, dopo la fuga di alcuni scienziati in Russia e il muro di Berlino. Ma, avendo ovviamente bisogno di un modulo figurativo di riconosciuta efficacia, s'è rivolto al passato, adottando lo stile degli espressionisti germanici, e soprattutto del più fantasioso tra di essi, il Fritz Lang, appunto, delle *Spie* (1927). La verità culturale è tuttavia un'altra. Il romanzo di spionaggio nacque, nel corso della prima guerra mondiale, attraverso i testi, un tantino sfilacciati, di Maurice Leblanc (il Kaiser, in piena pace, giungeva mediante un lunghissimo corridoio sotterraneo, in una foresta vicino a Parigi) e il capolavoro « 30 Steps » dell'inglese Buchan, che, tra parentesi, trascritto in pellicola, fu il primo grande successo di Alfred Hitchcock (1935).

Recentemente, la musica è molto cambiata: siamo arrivati agli eroi stanchi, rassegnati, di John Le Carré e di Len Deighton. Lo svizzero Roy ha cercato la sua verità dalle parti del grottesco, dove trionfa il dottor Stranamore. Ma allora siamo lontani dall'aura spionistica, moderna, dal divertente, e un po' datato, James Bond di Ian Fleming come dagli agenti segreti di Eric Ambler e di Graham Greene. Non difettano ne *L'inconnu de Shandigor* né abilità, né umorismo. Si nota, ecco, l'assenza di un'ispirazione unitaria; la presa per il bavero non è abbastanza vigorosa per divertirci fino in fondo. Va aggiunto che la Svizzera, non è stata, fino ad oggi, una terra molto propizia ai registi di cinematografo. In fondo l'apparizione di Roy, che viene dall'esperienza televisiva, è consolante: questo è il suo primo film lungo, farà certamente meglio in una successiva esperienza. Tra l'altro l'accordo tra il tema e il modulo stilistico è sempre la maggiore difficoltà per gli esordienti. Silvana è raffigurata da una biondina deliziosa, Marie-France Bover; Manuel da Ben Carruthers.

aterina Izmailo-ı di M. Šapiro J.R.S.S.).

Il « Bollettino » del festival dice che *Katerina Izmailova*, film russo dall'opera di Dimitri Šostakovič, regia di Michail Šapiro, è il primo tentativo di melodramma sovietico. Sebbene le notizie del « Bollettino » siano qualche volta lacunose [1], la cosa dev'essere vera perché la regia, i fondali, i costumi di *Katerina Izmailova* ricordano irresistibilmente certe pellicole nostre, ingenue quanto goffe, del periodo fascista. La protagonista è, come si dice, una donna di temperamento. Padrona di una fattoria, inganna il bonario marito con un robusto operaio; quindi fa fuori il suocero impiccione e il consorte. Scoperti, gli amanti vengono inviati verso la Siberia; mentre Katerina è « Venus toute

(1) In realtà in questo caso lo sono. Basti ricordare *Sadko* e *Boris Godunov*, fedeli trasposizioni sullo schermo di altrettanti melodrammi del repertorio lirico russo (*N.d.R.*).

entière a sa proie attachèe », il disinvolto dongiovanni che l'accompagna si dà bel tempo con un'altra prigioniera. Katerina aggredisce la rivale e muore con lei. *Katerina Izmailova* è un film che, paradossalmente, tanto la musica di Šostakovič è brillante ed ardente, va visto con gli occhi chiusi. È una « boutade », ma serve a capire come la rozza trasposizione cinematografica sia settemila leghe inferiore al melodramma da cui deriva.

11 maggio

Mouchette di R. Bresson (Francia)

Chi era abituato a considerare Robert Bresson il poeta della grazia, il severo narratore di casi sublimi, dal *Journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna) a *Le procès de Jeanne d'Arc,* si troverà smarrito davanti al suo nuovo film *Mouchette,* ispirato da un romanzo di Georges Bernanos. Mouchette è una ragazza di campagna figlia di povera gente (il racconto si svolge sulla collina provenzale, al principio d'autunno). La sua esistenza è un inferno: il fratellino di pochi mesi piange e grida tutto il giorno, la madre muore, il babbo è alcolizzato. A scuola la ragazza è rimproverata dalla maestra perché non canta, si presenta sporca e con gli abiti a brandelli; in verità, orgogliosa e selvaggia, Mouchette desidera provocare il mondo che la opprime: imbratta nelle pozzanghere i miseri abiti e insulta le compagne più fortunate. Già donna, ma con residui infantili, Mouchette sogna cose strane, diverse. Si lascia violare da un bracconiere di cui ha pietà: le dice infatti d'aver ucciso il guardiacaccia. Assieme a una sensualità aurorale c'è in lei la pietà per il disgraziato, l'escluso. Quando si accorge di una verità banale: la tempesta non era che un temporale, il guardiacaccia è vivo e vegeto e quindi il bracconiere, ubriaco, ha abusato di lei, tutto sprofonda. Finiscono non le illusioni, che Mouchette non ha mai avuto, ma le speranze. La vita è sordida, la gente malvagia. Mouchette rotola, come giocando, nello stagno.

Georges Bernanos non aveva avuto facile l'esistenza. Cattolico rigoroso era un seguace di Charles Maurras e dell'« Action Française ». Scrisse la « Nuova storia di Mouchette » nel 1936, ormai celebre e disilluso dei movimenti di estrema destra. Abitava in Spagna per ragioni di salute quando scoppiò sotti i suoi occhi la guerra civile; scrisse allora « I grandi cimiteri sotto la luna ». L'ignoranza della realtà sociale, le illusioni su una monarchia « illuminata » erano già cose del passato: ma ora vedeva una realtà atroce: dei poveri diavoli che andavano alla morte con straordinaria semplicità e dignità. *Mouchette* è nel microcosmo di uno sperduto luogo di campagna, un veridico ritratto delle « cose di Francia » trent'anni or sono. Bresson ha adottato il pessimismo di Bernanos rifiutando naturalmente quella parte del romanzo che era legata al costume della Francia di allora. Ma modificando episodi, ambienti, l'età della protagonista (nel romanzo è una dodicenne) è riuscito a conservare lo spirito dell'autore: la rivolta contro un universo crudele, « immaturo », per il quale è stato lanciato invano il messaggio cristiano.

Mouchette è un film d'eccezione nella sfera della metafisica come *Blow Up* lo è in quella d'attualità. Lo sguardo « giansenista » di Bresson e quello « laico » di Antonioni denunciano in modo diverso le cose del secolo ma ci offrono un giudizio severo sul mondo contemporaneo.

« Sacerdos de altare vivit », si diceva una volta. Come Dreyer nella passata generazione, Bresson è un caso unico: vive di cinematografo, materialmente e moralmente (15 milioni per *Mouchette*, pochi se si pensa alla sua fama). Quando si ostina a pretendere come interpreti uomini e donne che non siano dei professionisti e magari non abbiano mai recitato, lo fa sì perché vuole volti inediti, casti, sinceri, ma lo fa anche perché gli amici che si prestano all'eccezionale esperienza si accontentano di poco.

Per unanime testimonianza di chi ha lavorato con lui, Robert Bresson è un uomo difficile, di governo quasi impossibile. Altero, orgoglioso, vanitoso, disprezza tutti e ciascuno. Viene dalla pittura e pretende dal cinema la medesima intensità d'emozione che può dare un dipinto di Cézanne. La differenza sta ovviamente nel fatto che una regista, anche il più ingegnoso, ha bisogno di collaboratori: oltre agli interpreti, gli servono operatori, attrezzisti, segretari, assistenti, ecc.

Nel suo desiderio di perfezione, Bresson trascura ogni elemento distraente: belle donne, aneddoti gustosi, suspense. Il suo cammino tende in definitiva ai risultati di Klee o di Morlotti. Egli ha detto: « Per me il cinema è più vicino alla musica che al teatro o al romanzo ». La sentenza va intesa nel senso che la musica è la meno corporea, materiale, delle arti. Bresson tende ai risultati di una sinfonia: un insieme di « suoni » attraverso i quali ci viene suggerita una misteriosa, magica essenza. In *Mouchette* Bresson va ancora più lontano: per la sua fiera eroina il suicidio è la speranza. Il rifiuto di un mondo in cui restano soltanto dei « segni »: rami scossi dal vento, strade notturne illuminate dalla luna; mani, occhi chiusi, oggetti umili. La passione viene defraudata del suo oggetto attraverso l'assoluta negatività della morte. I sentimenti sono provvisori come il nostro passaggio sulla terra. Elogiare gli interpreti di *Mouchette* vuol dire fare un complimento ulteriore al regista. Si sa che sono cera docile nelle sue mani; non solo non devono essere attori di mestiere, ma non devono conoscere neppure il copione. Bresson gli suggerisce le battute e spiega le situazioni di volta in volta. Mouchette è Nadine Nortier, la madre di Mouchette e la moglie del guardiacaccia sono raffigurate da due scrittrici di un certo nome, Marie Cardinal e Marie Susini.

12 maggio

Blow-Up di Antonioni ha vinto il festival, come avevamo pronosticato subito dopo la proiezione del film. Non c'è dubbio che sia stato il miglior lavoro in gara, non solo ma che assieme a *Mouchette* sia superiore a *Un homme et une femme* e a *Signore e signori* che si divisero, il maggio scorso, l'onore della Palma d'oro. In complesso è stato un festival di notevole interesse, vario, completo quanto a partecipazioni straniere, senza superbia ma scevro di punti malsani. Con due sole pellicole a bassa quota, la spagnola e la sovietica. Anche gli Stati Uniti si sono mostrati in mediocre salute cinematografica, e la Francia, malgrado Bresson, che non fa testo perché è un « unicum ». Due soli film sociali, e protestatari, *A ciascuno il suo* di Elio Petri e *Terra em transe* del brasiliano Glauber Rocha. Poco capiti l'uno e l'altro per il modulo stilistico « arrabbiato », di superbia espressiva, ritenuto improprio dalle « anime belle »,

sebbene *Terra em transe* abbia finito per vincere il premio della critica internazionale (Fipresci) ex aequo con *Skupljači perja,* brillante e pittoresco film jugoslavo di Aleksandar Petrovič, sulle minorenze etniche difficilmente assimilabili nel nuovo costume socialista.

Un'altra buona opera sacrificata in parte dal « palmarès » è stata l'ungherese *Tízezer nap.* Il premio per la regia che le è stato attribuito è di scarso significato. *Blow-Up* e *Accident* di Losey sono forse opera di cattivi registi? L'Ungheria cinematografica non ha fortuna sulla Croisette; l'anno scorso non si sono accorti di un capolavoro, *I senza speranza,* della stessa qualità di *Tízezer nap,* ma ancora più intenso, che infine, giunto or è poco sugli schermi parigini, ebbe entusiastiche accoglienze.

Lo svedese *Elvira Madigan* non ci entusiasma malgrado la delicatezza dei toni psicologico-figurativi e il premio a Pia Degermark non ci convince; l'omologo film *Le bonheur* della Varda, non ancora venuto in Italia, gli è di troppo superiore. Singolare è invece *Accident* di Joseph Losey che si pone dialetticamente come l'anti-Antonioni: un'Inghilterra oxfordiana, segreta, velenosa, conformistica contro la « esplosione » della nuova gente che ha ritrovato negli abiti, nella musica, nel comportamento la libertà e la fantasia rinascimentali. Un mondo diverso, originale, una totalità di sentimenti sorgivi che sono trapelati anche nello sconcertante documento offertoci dal tedesco occidentale Volker Schlöndorff *Mord und Totschlag,* con quella straordinaria protagonista Anita Pallenberg che con la Vanessa Redgrave di *Blow-Up* è stata la grossa sorpresa femminile del festival.

Batouk di J. Manigot (Francia).

Non c'è molto da dire sul documentario fuori concorso, che ha chiuso la manifestazione. Firmato da Jean-Jacques Manigot, *Batouk* è un gentile omaggio all'Africa indipendente ornato da un commento di Léopold Senghor, presidente della Repubblica del Senegal, e con poesie dello stesso Senghor e dell'altro lirico della « negritude », Aimé Cesaire. Senghor ha detto una volta: per ogni vecchio che muore è una biblioteca che scompare, a significare che la rapida trasformazione del continente africano dev'essere registrata da studiosi delle « scienze umane » onde non perdere nulla dell'eredità culturale degli avi. In *Batouk,* a vivaci colori, c'è l'uno e l'altro: l'eredità culturale e la neoborghesia africana, con giovani donne in minigonna e 'casquettes' d'argento, simili a quelle che si vedono sulla Croisette.

Va infine ricordato che il Festival di Cannes ha avuto quest'anno una vittima illustre: *Ulysses* di James Joyce, malridotto dal regista Joseph Strick (con l'esclusione dell'epilogo), bistrattato dai censori e infine espulso perché si ostinava nell'uso di un linguaggio scurrile e scorretto. Dopo più di quarant'anni dalla sua nascita il messaggio del grande romanziere irlandese continua a provocare confusione, smarrimento e trambusto.

Le più marchiane sberle al buonsenso sono state a veder nostro, i due premi, maschile e femminile per l'interpretazione.

Con un « omaggio » né carne né pesce, Robert Bresson continua a essere il grande escluso.

* * *

La giuria internazionale del Festival Cinematografico di Cannes ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni (Gran Bretagna);

PALMA D'ORO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Pia Degermark per *Elvira Madigan* (Svezia);

PREMIO PER LA MIGLIORE REGIA: *Tízezer nap* di Ferenc Kósa (Ungheria).

I film di Cannes

a) film in concorso

A CIASCUNO IL SUO — **r.**: Elio Petri.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati a pag. 116 del n. 3-4, marzo-aprile 1967.

TIZEZER NAP (Diecimila soli) — **r.**: Ferenc Kósa - **s.** e **sc.**: Sándor Csoóri, Imre Gyöngyössy, Ferenc Kósa - **f.**: Sándor Sára - **m.**: András Szöllösy - **int.**: Tibor Molnár (István Szeles), Gyöngyi Bürös (sua moglie), András Kozák (suo figlio), János Koltai (Fülöp Bano) - **p.**: Studios Mafilm - **o.**: Ungheria, 1966 (112 minuti).

ULYSSES — **r.**: Joseph Strick - **s.**: dal romanzo di James Joyce - **sc.**: Joseph Strick e Fred Haines - **f.** (Panavision): Wolfgang Suschitzky - **scg.**: Graham Probst - **m.**: Stanley Myers - **m.**: Reginald Mills - **int.**: Barbara Jefford (Molly Bloom), Milo O'Shea (Leopold Bloom), Maurice Roeves (Stephen Dedalus), T.P. McKenna (Buck Mulligan), Graham Lines (Haines), Sheila O'Sullivan (May Goulding Dedalus), Peter Mayock (Jack Power), Fionnuala Flanagan (Gerty MacDowell), Anna Manahan (Bella Cohen), Maureen Toal (Zoe Higgins), Maureen Potter (Josie Breen), Joe Lynch (Blazes Boylan), Rosaleen Linehan (Nurse Callan), O.Z. Whitehead (Alexander J. Dowie), Geoffrey Golden (The Citizen), Tony Doyle (Ten. Gardner), Dave Kelly (Garret Deasy), Leon Collins (Lynch), Des Perry (Bantam Lyons), Claire Mullen (Florry), Pamela Mant (Kitty) - **p.**: Walter Reade jr., Joseph Strick (**p. ass.**: Wilfrid Eades, Fred Haines) - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (132 minuti).

SKUPLJACI PERJA o SREC SAM ČAK SREĆNE CIGANE (t.l.: Raccoglitori di piume **o** Ho incontrato degli zingari felici) - **r.**, **s.** e **sc.**: Aleksandar Petrović - **f.** (colori): Tomislav Pinter - scg.: Veljko Despotović - **m.**: motivi scelti da Aleksandar Petrović - **int.**: Bekin Fehmiu (Bora), Olivera Vućo (Lenće), Bata Zivojinović (Mirta), Gordana Jovanović (Tisa), Mija Aleksić (Padre Pavle), Rahela Ferari (superiora delle monache), Severin Bijelić (contadino religioso), Etelka Filipovski (moglie di Bora), Milorad Jovanović (Toni), Milivoje Djordjević (Sandor) - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia, 1966 (86 minuti).

DEN RODE KAPPE (t.l.: Il mantello rosso) — **r.**: Gabriel Axel - **s.**, **sc.**, **dial.**: Gabriel Axel, Frank Jaeger - **f.** (colori): Henning Bendtsen - **c.**:

Ulla Britt Söderlund - **m.**: Per Norgaard - **mo.**: Lars Brydesen - **int.**: Gitte Haenning (Signe), Oleg Vidov (Hagbard), Eva Dahlbeck (la regina, moglie di Sigvor), Gunnar Björnstrand (re Sigvor), Lisbeth Movin (Bengerd), Birgitte Federspiel (vedova di re Hamund), Johannes Meyer (Bilvis), Hâkan, Jahnberg (Bolvis), Manfred Reddemann (Hildegisl), Henning Palner (Hake), Gisli Alfredsson (Sigvald), Folmer Rubbaek (Helvin), Borgar Gardarsson (Alf), Jorgen Lantz (Hâmund), Frederik Tharaldsen (Alger), Sisse Reingaard (Rigmor) - **p.**: Bent Christensen e Johan Bonnier per Asa Film Production A/S Movie Art of Europe AB EDDA FILM - **o.**: Danimarca - Svezia, 1966 (102 minuti).

HOTEL PRO CIZINCE (t.l.: Hotel per stranieri) - **r., s., sc.**: Antonín Maša - **f.**: Ivan Šlapeta - **scg.**: Jan Oliva - **m.**: Svatopluk Havelka - **int.**: Petr Čepek (Petr Hudec), Tatána Fischerová (Veronika), Josef Somr (portiere), Marta Krasová (Rosická), Vladimír Šmeral (Blech), Jiří Pleškot (gerente dell'albergo), Jiřina Jirásková (Maria) - **p.**: Filmové Studio Barrandov (gruppo Novotny - Kubala) - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (103 minuti).

ELVIRA MADIGAN — **r., s., sc., mo.**: Bo Widerberg - **f.** (colori): Jörgen Persson - **m.**: Ulf Bjorlin e temi di Mozart - **int.**: Pia Degermark (Elvira Madigan), Thommy Berggren (conte Sixten Sparre), Lennart Malmer, Cleo Jensen, Nina Widerberg - **p.**: AB Europa Film - **o.**: Svezia, 1966 (95 minuti).

MONDAY'S CHILD — **r.**: Leopoldo Torre-Nilsson - **s.**: André Du Rona - **sc.**: Beatriz Guido, Leopoldo Torre-Nilsson, Noëlle Gillmour - **f.**: Alex Phillips Jr. - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **m.**: Oscar Lopez Ruiz - **mo.**: Carl Workman - **int.**: Arthur Kennedy (Peter Richardson), Geraldine Page (Carol Richardson), Graciela Borges (Nina), Deborah Reed (Alice), Roberto Parilla, José De San Anton, Hugh Franklin, Elsa Sanchez, Camilo Carrau - **p.**: André Du Rona Production, Inc., New York - **o.**: U.S.A. - Argentina, 1966 (85 minuti).

MORD UND TOTSCHLAG — **r.**: Volker Schlöndorff - **s.** e **sc.**: Volker Schlöndorff, Gregor von Rezzori, Niklas Frank, Arne Boyer - **f.** (Eastmancolor, grande schermo): Franz Rath - **scg.**: Wolfgang Hundhammer - **c.**: Eva-Maria Gall - **m.**: Brian Jones (dei « Rolling Stones ») - **mo.**: Claus von Boro - **int.**: Anita Pallenberg (Marie), Hans P. Hallwachs (Günther), Manfred Fischbeck (Fritz), Werner Enke (Hans), Renate Hertle - **p.**: Rob Houwer Film per la Costantin-Verleih - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1967 (89 minuti).

TERRA EM TRANSE — **r., s., sc.**: Glauber Rocha - **f.**: Carlos Barreto - **m.**: Sergio Ricardo - **int.**: Jardel Filha, Glauce Rocha, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo, Danuza Leao - **p.**: Mapa Films - **o.**: Brasile, 1966 (105 minuti).

YOU'RE A BIG BOY NOW — **r.** e **sc.**: Francis Ford Coppola - **s.**: dal romanzo di David Benedictus - **f.** (colori): Andy Laszlo - **scg.**: Marvin March - **m.**: John Sebastian - int.: Peter Kastner (Bernard Chanticleer), Geraldine Page (Margery Chanticleer), Elizabeth Hartman (Barbara Darling), Julie Harris (Miss Thing), Rip Torn (I.H. Chanticleer), Michael Dunn (Richard Mudd), Tony Bill (Raef), Karen Black (Amy), Dolph Sweet (poliziotto Graf) - **p.**: Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1966 (95 minuti).

INCOMPRESO — **r.**: Luigi Comencini.
Vedere recensione di A. Pesce e dati a pag. 76 di questo numero.

LE VENT DES AURES — **r., s., f.**: Mohammed Lakhdar Hamina - **sc.**: Mohammed Lakhdar Hamina, Tewfik Fares - **m.**: Philippe Arthuys - **mo.**: Sylvie Blanc - **int.**: Keltoum, Mohammed Chouikh, Omar Tayane,

Hassan Hassani, Tania Timgad, Mustapha Kateb, Ahmed Bouhrir, A. Safiri, Hadj Cherif, Djemila, Edgard Bourbon - **p.**: Office des actualités algériennes - **o.**: Algeria, 1966 (95 minuti).

ACCIDENT (L'incidente) — **r.**: Joseph Losey - **s.**: dal romanzo di Nicholas Mosley - **sc.**: Harold Pinter - **f.** (Eastmancolour): Gerry Fisher - **scg.**: Carmen Dillon - **c.**: Beatrice Dawson - **m.**: John Dankworth - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Dirk Bogarde (Stephen), Stanley Baker (Charley), Jacqueline Sassard (Anna), Michael York (William), Vivien Merchant (Rosalind), Delphine Seyrig (Francesca), Alexander Knox (Rettore), Ann Firbank Laura, Brian Phelan (sergente di polizia), Harold Pinter (Bell), Terence Rigby (poliziotto in borghese), Freddie Jones (uomo nell'ufficio TV di Bell), Nicholas Mosley (Hedges, un professore), Jill Johnson (la segretaria), Maxwell Findlater (Ted), Carole Caplin (Clarissa) - **p.**: Joseph Losey, Norman Priggen, per la Royal Avenue Chelsea - **o.**: Gran Bretagna, 1967 (105 minuti).

THREE DAYS AND A CHILD — **r.**: Uri Zohar - **s.**: da un racconto di A.B. Yehoshua - **sc.**: Uri Zohar, David Gurfinkel, Amatsia Hiuni - **f.**: David Gurfinkel - **m.**: Dov Seltzer - **mo.**: Jaco Erlich - **int.**: Odded Kotler (Elia), Judith Solen (Noa), Shuy Osherov (il bambino), Germaine Unikovski, Illy Gorlitzki, Stella Avni, Nissan Yatir, Misha Asherov, Barich David, Shoshana Duer - **p.**: Amatsia Hiuni, A. Deshe (Pashanel) - **o.**: Israele, 1966 (87 minuti).

JEU DE MASSACRE — **r., s., sc.**: Alain Jessua - **f.** (Eastmancolor): Jacques Robin - **scg.**: Claire Forestier - **m.**: Jacques Loussier - **mo.**: Nicole Marko - **int.**: Jean-Pierre Cassel (Pierre), Claudine Auger (Jacqueline), Michel Duchaussoy (Bob), Eléonore Hirt (Mme. Neuman), Anna Gaylor (Lisbeth), Guy Saint-Jean (Ado), Nancy Holloway (Nancy) - **p.**: René Thevenet, per AJ Films Coficitel Film Modernes Francinor - **o.**: Francia, 1967 (95 minuti).

BLOW-UP — **r.**: Michelangelo Antonioni - **s.**: da un racconto di Julio Cortazar - **sc.**: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra - **coll. per il dial. inglese**: Edward Bond - **f.** (Eastman Colour Metrocolor): Carlo Di Palma - **scg.**: Assheton Gorton - **m.**: Herbert Hancock - **mo.**: Frank Clarke - **c.**: Jocelyn Rickards - **int.**: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Peter Bowles (Ron), Sarah Miles (Patricia), John Castle (il pittore), Jane Birkin e Gillian Hills (le due ragazze), Harry Hutchinson (antiquario), Verushka (la prima modella), Peggy Moffit, Jill Kennington, Rosaleen Murray, Ann Norman e Melanie Hampshire (modelle), Julian Chagrin (mimo), The Yardbirds - **p.**: Carlo Ponti, Bridge Film per MGM - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: MGM (112 minuti).

ULTIMO ENCUENTRO — **r.**: Antonio Eceiza - **s.** e **sc.**: Elias Querejeta, Antonio Eceiza - **f.**: Luis Cuadraro - **m.**: Luis De Pablo - **mo.**: Pablo G. Del Amo - **int.**: Antonio Gades (Antonio Esteve), Maria Cuadra (Elena), Daniel Martin (Juan), La Polaca, José Ma Prada, José Luis Uribarri - **p.**: Elias Querejeta - **o.**: Spagna, 1966 (90 minuti).

MON AMOUR, MON AMOUR — **r., s., sc.**: Nadine Trintignant - **f.**: (Eastmancolor, Techniscope): Willy Kurant - **m.**: Francis Lai - **mo.**: Nicole Lubtchansky - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Vincent), Valerie Lagrange (Agathe), Annie Fargue (Jeanne), Michel Piccoli (Marrades), Anna Katarina Larsson (Marilou), Bernard Fresson (Serge), Jean-Pierre Kalfon (Yan) - **p.**: Les Films Marceau Cocinor Les Films La Boetie - **o.**: Francia, 1967.

PEDRO PARAMO — **r.**: Carlos Velo - **s.**: da un racconto di Juan Rulfo - **sc.**: Carlos Fuentes, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce - **f.**:

Gabriel Figueroa - **m.**: Joaquin Gutierez Heras - **int.**: John Gavin (Pedro Paramo), Ignacio Lopez Tarso (Fulgor Sedano), Narcise Busquets (Bartolomé San Juan), Pilar Pellicer (Susana San Juan), Julissa (Ana Renteria), Graciela Doring (Damiana Cisneros), Carlos Fernandes (Juan Preciado), Roberto Canedo (Toribio Aldrete) - **p.**: Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce - **o.**: Messico, 1966.

L'INCONNU DE SHANDIGOR — **r. e s.**: Jean-Louis Roy - **dial.**: Gabriel Arout - **f.**: Roger Bimpage - **scg.**: Michel Braun - **m.**: Alphonse Roy - **mo.**: Françoise Gentet - **int.**: Marie-France Boyer (Sylvaine), Ben Carruthers (Manuel), Daniel Emilfork (Von Krantz), Jacques Dufilho (Schostakovitch), Howard Vernon (Boby Gun), Jacqueline Danno (Esther), Serge Gainsbourg (Mister Spy), Marcel Ihmoff (Yvan), Pierre Chan (l'asiatico), Gabriel Arout (Signe 1), Marc Fayolle, Adrien Nicati, Serge Nicoloff, Georges Wod e Georges Caspari (le spie) - **p.**: Frajera-Film - **o.**: Svizzera, 1967 (100 minuti).

KATERINA IZMAILOVA — **r.**: Michail Šapiro - **s.**: dall'opera lirica omonima di Dimitri Šostakovič - **f.** (Sovcolor, 70 mm): R. Davydov, V. Ponomarev - **m.**: Dimitri Šostakovič - **int.**: Galina Višnevskaja (Katerina Izmailova), V. Inozemcev (Sergej), N. Sovolov (Zinovi Borisovič), A. Solorov (Boris Timofejevič), N. Bojarskij, T. Gavrilova - **p.**: Lenfilm - **o.**: U.R.S.S., 1967 (116 minuti).

MOUCHETTE — **r., adatt., dial.**: Robert Bresson - **s.**: dal romanzo di Georges Bernanos - **f.**: Ghislain Cloquet - **scg.**: Pierre Guffroy - **m.**: Claudio Monteverdi - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Nadine Nortier (Mouchette), Jean-Claude Guilbert (Arsène), Marie Cardinal (la madre), Paul Hebert (il padre), Jean Vimenet (il guardiacaccia Mathieu), Marie Susini (la moglie di Mathieu), Liliane Princet (la maestra), Raymonde Chabrun (la droghiera) - **p.**: Argos Films - Parc Film - **o.**: Francia, 1966 (80 minuti).

L'IMMORALE — **r.**: Pietro Germi.
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

b) **film fuori concorso**

J'AI TUE RASPOUTINE (Addio Lara) — **r.**: Robert Hossein - **s.**: dal romanzo di Felix Yussupoff « Avant l'exil » - **sc.**: Alain Decaux, Claude Desailly, R. Hossein, con la coll. di Paola Sanjust - **f.** (scope, colori): Henri Persin - **scg.**: Leon Barsacq - **m.**: André Hossein - **int.**: Gert Froebe (Rasputin), Peter McEnery (Yussupoff), Geraldine Chaplin (Munia Golovin), Robert Hossein (Sergej Šukotin), Ira Fürstenberg (Irina), Sylvie D'Ahetze (figlia di Rasputin), Patrick Balkany (granduca Dimitri), Roger Pigaut (Puriškevič), Nicolas Vogel (dottor Lazovert), Claude Genia (signora Golovin), Ivan Desny (granduca Alessandro), France Delahalle (granduchessa Xenia) - **p.**: Les Films Copernic, Compagnia Generale Cinematografica - **o.**: Francia, 1967 (102 minuti).

PRIVILEGE — **r.**: Peter Watkins - **s.**: John Speight - **sc.**: Norman Bogner, Peter Watkins - **f.** (Technicolor): Peter Suschitsky - **scg.**: Bill Brodie - **c.**: Vanessa Clarke - **m.**: Mike Leander - **mo.**: John Trumper - **int.**: Paul Jones (Steve Shorter), Jean Shrimpton (Vanessa Ritchie), Mark London (Alvin Kirsch), Max Bacon (Jules Jordan), Jeremy Child (Martin Crossley), William Job (Andrew Butler), James Cossins (Tatham), Frederick Danner (Hooper), Victor Henry (Freddie K.), Arthur Pentelow (Stanley), Steve Kirby (Squit), Michael Barrington (vescovo di Essex), Edwin Fink (vescovo di Cornovaglia), John Gill (vescovo del Surrey), Norman Pitt (vescovo di Hersham), Malcolm Rogers (rev. Tate), Doreen

Mantle (Miss Crawford), Michael Graham (regista tv) - **p.**: John Heyman, per Worldfilm Services, Memorial Enterprises - o.: Gran Bretagna, 1967 (103 minuti).

BORODINO (terza parte di **Vojna i mir** [t.l.: Guerra e pace]) — **r.**: Sergej Bondarčuk - **sc.**: Sergej Bondarčuk e Vasili Soloniev, dal romanzo di Lev Tolstoj - **f.** (Sovcolor, 70 mm): Anatolij Petrichij - **m.**: Viačeslav Ovčinnikov - **int.**: Ludmilla Savelieva (Nataša Rostova), Sergej Bondarčuk (Piotr Bezuchov), Viačeslav Tichonov (principe Andrej Volkonski), Boris Zachava (generale Kutuzov), V. Ja. Stanicyn (conte Rostov), K. Golovko (contessa Rostova), S. Ermolov (Petja Rostov), I. Gubanova (Sonia), A. Ktorov (principe Volkonski), A. Šuranova (principessa Maria), A. Syomin (Nicolas Rostov), I. Skobceva (Elena Bezuchov) - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S,. 1967 (95 minuti).

OSTRE SLODOVANE VLAKY (Quando l'amore va a scuola) — r.: Jiří Menzel - **s.**: Bohumil Hrabal - **sc.**: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel - **f.**: Jaromír Šofr - **scg.**: Oldřich Bosák - **m.**: Jiří Šust - **mo.**: Jiřina Lukešová - **int.**: Václav Neckář (Miloš Hrma), Jitka Bendová (Máša), Vladimír Valenta (capostazione), Libuse Havelková (moglie del capostazione), Josef Somr (Hubička, capostazione in seconda), Alois Vachek (ferroviere), Jitka Zelenohorska (la telegrafista Zdenička Svatá), Vlastimil Brodský (il consigliere Zednicek), Ferdinand Kruta (lo zio Noneman), Kvéta Fialová (la contessa), Nada Urbánková (Viktoria Freie), Jiří Menzel (il dottor Brabec) - **p.**: gruppo Bohumil Šmída, Ladislav Fikar - Filmové Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 - **d.**: Zebra film.

BATOUK — **r.**: Jean-Jacques Manigot - **idea originale:** Carlos Paez Vilaro - **testo e poesie:** Léopold Sedar-Senghor e Aimé Césaire - **voce:** André Maurice - **f.** (Techniscope, colori): Gilles Bonneau, André Persin, Jean Fichter, Alain Boisnard - **m.**: Michel Magne - **int.**: Judith Jamison, Lamine Sy - **p.**: Gérard Leclery, Gunther Sachs, per Dalhia Film - **o.**: Francia, 1967 (65 minuti).

(a cura di PAOLO GOBETTI)

Note

La 7ª Viennale: riscoperta del comico tedesco Karl Valentin

Anche se per uno scherzo paradossale il 7° Internationale Festwoche des heiteren Films non avesse offerto altro, quest'anno, all'infuori della sezione retrospettiva, sarebbe egualmente risultata utile la nostra presenza a Vienna. Il Filmmuseum austriaco che lo scorso anno ordinò a lato delle proiezioni dei film umoristici appartenenti alla nuova produzione internazionale l'intera serie di pellicole cui furono protagonisti i Marx Brothers, per la settima edizione della « Viennale » (svoltasi nella seconda metà di aprile) ha voluto rispolverare dal pesante oblio in cui era caduto il nome del comico fantasista tedesco Karl Valentin. Ha cioè presentato una quindicina di film nei quali Valentin ripeteva, soprattutto negli anni trenta, alcuni suoi successi comici teatrali. Con essi l'unico lungometraggio « muto », interpretato nel 1929 con la regia di Walter Jerven: Der Sonderling, *e la sequenza che più lo riguardava direttamente tolta dal film* Die verkaufte Braut *che Max Ophüls realizzò nel 1932. Inoltre: due comiche del primissimo periodo di Karl Valentin:* Karl Valentins Hochzeit *(1912-13) e* Die lustigen Vagabunden *(1913).*

È stata un'autentica scoperta. Il nome di codesto clown della scena germanica ebbe solo pallida risonanza fuori dei confini del mondo di lingua tedesca. Per una inspiegabile ragione, dal momento che la sua arte pantomimica, pur risultando lontana dalla scuola frenetica sennettiana e dalle battaglie alla crema che caratterizzarono l'intero primo periodo della « two-reels » americana, s'abbeverava ad una inesauribile fantasia esilarante di universale significato. Possiamo affermare, grosso modo, che la comicità di Karl Valentin si pose a cavallo dell'anarchico paradossale nonsense tipico dei Marx Brothers e della buffa e patetica quotidiana lotta per la vita ingaggiata dal vagabondo Charlot. Solo che Valentin non aveva un costume fisso: egli amava mutare personaggio ogni volta, nascondendosi talora anche sotto laboriose truccature.

Si dice che la sua splendida e singolare arte recitativa abbia non poco influenzato il giovane Brecht. È possibile. Karl Valentin era uno di quegli attori che quando recitavano facevano dimenticare allo spettatore la presenza di scene e fondali e di proiettori e macchina da presa. L'attenzione era cattu-

rata interamente da ciò ch'egli faceva e diceva (nell'assurdo giuoco di parole che si combinava con sbellicante intarsio con l'azione mimica), coadiuvato dalla sua « partner » fissa, l'attrice Liesl Karlstadt. Erano entrambi due nomi fittizi: lui, nato a Monaco il 4 giugno 1882 (dove morì il 9 febbraio 1948) si chiamava in realtà Valentin Ludwig Fey. Lei era stata registrata all'anagrafe di Schwabing il 12 dicembre 1892 come Elisabeth Wellano.

Entrambi non avevano precedenti artistici in famiglia. Il padre di Karl Valentin era un commerciante di mobili, e il genitore di Liesl Karlstadt faceva il fornaio. Si incontrarono per caso, nel 1911, quando Valentin — uscito da un periodo di miseria — si stava affermando come attore comico. « Riconobbi subito, ha lasciato scritto, il talento di Liesl: nei primi anni fu soltanto la mia allieva ma più tardi e per lungo tempo fu la mia collaboratrice nella elaborazione delle "pièces" ». Insieme scrissero infatti qualcosa come 400 sketches e commedie che rappresentarono a Berlino, Vienna, Zurigo. Alcune di queste furono portate sullo schermo.

Karl Valentins Hochzeit, *realizzato nel 1912, s'imparentava, con i « décors » di legno e cartone e le schematiche trovate, alle comiche di « Cretinetti » e Polidor. Valentin, magro come un chiodo, aveva per spasimante... l'attore Georg Rückert. In* Die lustigen vagabunden, *venuto subito dopo, che vedeva Valentin nel ruolo di un gendarme, si possono rinvenire gusti e mode della comica francese che doveva preludere a Max Linder. Liesl Karlstadt ancora non vi appariva. Diverrà più tardi l'immancabile « spalla » dell'attore bavarese con una verve comica che in grazia anche della frequente « maschera di scena » (quando compariva vestita d'abiti maschili) e cioè un parrucchino spettinato color polenta sulla zucca, somigliava a quella di Harpo Marx. Un Harpo sproloquiante che rendeva giustizia al forzato mutismo del più simpatico dei fratelli americani.*

Il Filmmuseum austriaco ha presentato in seno alla « Viennale » alcuni filmati delle più esilaranti scene teatrali di questo « team » estrosissimo e sempre nuovo, che confermano l'entusiasta giudizio degli storici nei confronti dell'arte di Karl Valentin: Orchesterprobe *(1933),* Theaterbesuch *(1934),* Der Firmling *(1934) e altri. Certo subito la loro origine scenica, non però attraverso la recitazione di Valentin e della Karlstadt di un perfetto disinvolto affiatamento, bensì per la staticità delle inquadrature che rendeva lo schermo simile ad una qualsiasi ribalta.*

Prima d'incontrare Liesl Karlstadt, Valentin aveva frequentato una « Ecole de Variété » esibendosi in pubblico col nome di Charles Fey (prenderà più tardi il nome di « Karl », di suo fratello, cioè, morto l'anno in cui egli venne al mondo). Fabbricò un'orchestra di una ventina di strumenti azionati da un meccanismo che gli permise d'essere di essa il direttore e l'unico suonatore. Con essa compì delle « tournées » a Berlino, Brema, Lipsia. Di quell'esperienza si nota il ricordo evidente nel mediometraggio menzionato Orchesterprobe, *nel quale Valentin è un violinista che turba la prova ossessionato dal farfallino fuori posto sullo sparato della camicia del direttore, interpretato con gustosa caricatura (portata fin nella voce) da Liesl Karlstadt.*

È un peccato che molte sue pellicole siano andate distrutte. Alcune di quelle presentate a Vienna furono recuperate in modo avventuroso dopo la

seconda grande guerra. Die lustigen Vagabunden *fu miracolosamente ritrovato negli archivi della Cineteca di Mosca. Anche così com'è stata ordinata, comunque, la retrospettiva ha reso soddisfacente omaggio all'attore bavarese, di cui, si dice (1), nell'ultimo suo periodo teatrale fosse divenuto troppo ossequiente alla retorica nazista. Quando morì, sessantaseienne, la sua « partner » compiva cinquantasei anni. Fu per lei un grave colpo, da cui stentò a sollevarsi. Recitò a lungo alla radio, comparendo in numerosi film in piccoli ruoli fino alla fine, avvenuta il 27 luglio 1960.*

Non crediamo sia stato premeditato da parte della Direzione del Festival l'inserimento in calendario — tra i film della recente produzione — della pellicola antologica En compagnie de Max Linder *voluta nel 1963 dalla figlia del comico-dandy francese, Maud. Certo che l'occasione ha servito di pretesto per un raffronto e per una verifica. Linder conosceva il cinema. Paragonate alle sue cose le pellicole di Karl Valentin denunciano ancor più l'origine teatrale, tuttavia mentre attraverso Linder si può constatare come tutti i grandi comici abbiano imparato molto da lui, abbiamo la conferma anche di come Valentin sia sempre riuscito a navigare su una zona personalissima. È certo ch'egli non deve nulla a nessuno.*

Un'altra occasione di indiretta verifica la « Viennale » l'ha fornita presentando fuori calendario The Merry Widow *che Ernst Lubitsch ricavò liberamente nel 1934 dall'omonima operetta di Franz Lehár. Interpreti Maurice Chevalier e Jannette Mac Donald. (Nella stessa serata giornalisti e cineasti furono portati al rinnovato Theater an der Wien, dove — a distanza di sessantadue anni — è andata in scena in una festosa edizione « Die lustige Witwe », protagonista l'anziano brillante attore e cantante di origine olandese Johannes Heesters, ancora molto popolare presso il pubblico austriaco grazie anche ai numerosissimi film in cui è apparso nell'arco di un trentennio, il quale è stato festeggiato per i suoi quarantacinque anni di attività artistica).*

Il film di Lubitsch conserva ancora lo « sprint » originale che, sull'onda delle arie di Lehár, conquistarono lo spettatore americano ed europeo degli anni trenta. Ma lo charme *di Dànilo, il principe mitteleuropeo che a Parigi s'è coltivato un harem di spumeggianti figliole e che nonostante ciò si lascia sedurre dalle grazie di una giovane vedova desiderosa di convolare a nuove nozze, risulta oggi un po' appannato nonostante la sempre ammiccante, godibile recitazione di Chevalier. Gli stessi allora lussuosi « décors » servono a « datare » il film; lo rendono un documento sul gusto di un preciso momento dello spettacolo hollywoodiano. Si sorride ancora, certo, alle « invenzioni » di Lubitsch, ma è ormai un sorriso venato di malinconia.*

Ciò è ovvio non toglie nulla al talento del regista austriaco. Proprio l'allestimento scenico dell'operetta lehariana, di cui si è accennato, è venuto anzi a confermarci la disponibilità di Lubitsch nell'arricchimento non solo narrativo ma anche estetico (rimangono due momenti « classici », le sequenze del ballo col giuoco perfetto, contrappuntato dalle carezzevoli musiche, dei bianchi e dei neri che s'alternano nel giro delle coppie immerse nel valzer, e della mutata condizione psicologica della protagonista quando, d'improvviso, i suoi abiti neri, le sue scarpine nere, i suoi cappelli neri, financo il cagnolino nero divengono candidi) di un testo teatrale.

Sono un punto a favore del festival austriaco queste sorprese che annualmente ritroviamo in seno al suo calendario. Simpatici motivi che sommano un desiderio di divertimento con una non sotterranea intenzione culturale. Tutto della « Viennale », come la manifestazione è ufficialmente denominata, aspira a creare per l'intera sua durata un'atmosfera di distensione, rivolta nostalgicamente — anche — ai trascorsi musicali della Città. Non per nulla prima del film inauguratore ancora una volta son stati fatti esibire i Piccoli Cantori di Vienna in alcune arie evocanti i valzer di Strauss, e l'ultima serata, conclusa con un grande ballo nel salone delle feste dell'albergo viennese più lussuoso, è stato mostrato il documentario di Edwin Zbonek ancora fresco di laboratorio, intitolato Donauwalzer. *Ragione per cui gli organizzatori della rassegna tengono caparbiamente fuori della porta giurie e premiazioni.*

Sarebbe invero arduo un voto preferenziale nei confronti dei film esposti su un'ideale passerella aperta a tutte le ramificazioni dell'umorismo: dalla farsa fine a sè stessa alla satira staffilante. Ciò per la durata del festival (otto giorni), nel corso del quale fanno la loro apparizione al massimo una quindicina di pellicole appartenenti alla nuova produzione. Accompagnate ognuna da uno o più cortometraggi, il più delle volte affidati alle risorse del cinema di animazione. Come quello italiano di Bruno Bozzetto Il signor Rossi compra l'automobile, *la cui attualissima tematica (prende pel bavero con un disegno moderno e un ritmo velocissimo, privo di pause, l'odierno incosciente automobilita) è risultata gradita ad ogni livello di pubblico. E di animazione è stato anche uno dei tre film nostri presentati in calendario:* West and Soda, *ancora di Bozzetto. Lungometraggio che a distanza di tempo rivela qualche lungaggine, riconosciuta dallo stesso autore nel corso di una conferenza-stampa dove ha anticipato alcune notizie relative al secondo suo « cartoon » a soggetto, in via di ultimazione:* Vip, mio fratello Superuomo, *satira avveniristica dei metodi di persuasione di massa e del crescente culto per i Supermen, concepita (sull'esperienza di* West and Soda)*con un'andatura più sostenuta.*

Pure gli altri due film italiani, novità per l'Austria, han da tempo ultimato il loro giro sugli schermi nazionali: Scusi, lei è favorevole o contrario? *di Alberto Sordi, e* Io, io, io... e gli altri *di Alessandro Blasetti. Il primo d'essi (scelto per inaugurare il festival) ha suscitato non poche perplessità. Innanzi tutto perché si tratta di un Sordi minore, un po' spento; poi perché la sua tematica ambiguamente ispirata alle attuali discussioni sul divorzio in Italia ha detto poco o nulla ad un pubblico che ha invece superato da tempo tali interrogativi d'ordine sociale. Converrà quindi in futuro operare, non solo da parte del Festival ma anche da parte della nostra produzione e soprattutto di quell'organismo preposto alla diffusione del film italiano all'estero che è l'Unitalia, una selezione più ragionata.*

La Viennale non pretende di avere in calendario solo opere d'arte, ma almeno confezionate secondo un dignitoso quoziente capace di catalogarle tra le pellicole d'autore, cioè con caratteristiche tali da situarle su un piano di autentico interesse. Più giustificata, quindi, è apparsa l'iscrizione del film di Blasetti con la sua indagine a tratti venata di umori crepuscolari nei confronti dei sentimenti universali come l'egoismo. S'è notato anzi uno sforzo di rendere comprensibili attraverso le didascalie in lingua tedesca modi di dire tipici

italiani: quali il giuoco delle « cucuzze » (divenute promodori) che vede coinvolti in una sequenza da antologia Mussolini, Hitler e Eden.

L'Austria ha voluto essere presente con un film hellzapopping *del giovane regista Georg Lhotzky:* Special Servicer. *Girandola sconclusionata d'immagini pretensiosamente rivolta verso intenzioni di satira sociale, realizzata per la televisione. Di notevole essa non aveva che la fotografia di Walter Kindler e la musica di Johannes Martin Dürr: il resto affogava nel risaputo, in un'avanguardia vecchia di decenni. Di tutt'altra impronta è stata sulla medesima pazza formula la satira dell'antica Roma rivestita di colore, confezionata con estro molto moderno da Richard Lester (il regista inglese dei Beatles in* Tutti per uno *e* Aiuto!, *e di Rita Tushingam in* The Knack), *intitolata* A Funny Thing Happened on the Way to the Forum *(Dolci vizi al Foro). Un giuoco farsesco che affida l'esito delle sue intenzioni umoresche oltre che allo scombinato montaggio delle immagini e quindi del racconto alle intenzioni satiriche di quest'ultimo, ambientato nel primo secolo dopo Cristo. Volendone sintetizzare il contenuto, basterà dire che tutta la malizia del film scaturisce dai tentativi di uno schiavo bugiardo fino alla punta dei capelli di riacquistare la libertà. Ad ogni costo e con ogni mezzo.*

V'è dentro la presa in giro dei baccanali e dei film sui baccanali, con tante opulente figliole e attori tutti stagionati in un contrasto ricco di sberleffi. Il solo interprete giovane è un timido allocco col volto di Michael Crawford, già usato da Lester in The Knack. *Vi appare anche Buster Keaton, nel ruolo del miopissimo Erronius: nota involontariamente patetica di un film nato esclusivamente per provocare ilarità.*

Pure lo svizzero Karl Suter s'è provato a rimescolare le immagini e ad appellarsi ai giuochetti di montaggio per il suo tutto sommato onesto film Bonditis, oder Die grausigen und schrecklichen Abenteuer eines beinahe normalen Menschen, *in cui assistiamo al tentativo di prendersi burla delle pellicole di spionaggio alla zero-zero-sette. Girato a colori e in cinemascope, tenta inoltre di rifarsi a una formula produttiva che travalichi i limiti angusti del film regionale svizzero, con esito saremmo tentati di dire favorevole.*

Protagonista è un tranquillo giovane uomo che si sta curando presso uno psicanalista (col quale è in continuo contatto, anche telefonico) di alcune ossessive visioni: sogna fanciulle da capogiro al servizio di misteriosi sicari che vogliono farlo fuori. E finisce per trovarsi davvero coinvolto nelle tresche di una banda di spie: guarirà delle sue ossessioni e troverà la fanciulla del cuore. Una coserella simpatica, fatta quasi di nulla eppure divertente.

Sono queste, tutto sommato, le pellicole che la Viennale predilige. Fornite di una tematica non troppo impegnata e gradevoli ad ogni categoria di pubblico. Potremmo accostargli il film sovietico Beregis Avtomobilja! *(L'incredibile signor Detočkin) di Eldar Rjazanov, prima interpretazione umoristica di Innokenti Smoktunovskj, l'Amleto cioè del film scespiriano di Kotzinsev. È una benevola presa in giro dei film polizieschi, con al centro un curioso tipo di ladro d'automobili: un po' stravagante, costui non ruba per sè ma per offrire il ricavato dei suoi furti ostinati ai ragazzi orfani. V'è quindi un fondo moralistico che potrebbe disturbare ma che Rjazanov tiene in sordina, puntando sulle paradossali situazioni in cui viene a trovarsi il suo personaggio.*

Tra l'altro, Smoktunovskj si trova a fare la parodia dell'Amleto su un palcoscenico di attori dilettanti, avendo come avversario nel duello finale della tragedia il commissario che dovrà arrestarlo.

Un'interpretazione di tutta simpatia, venata di commozione. Smoktunovskj, presente a Vienna, ci ha detto ch'egli non voleva assolutamente accettare la proposta di Rjazanov: non si sentiva tagliato per i ruoli umoristici. Ha firmato il contratto quasi senza sapere cosa faceva. Il regista andò a trovarlo nella sua casa di campagna, di buon mattino, e vedendolo ancora mezzo addormentato, con l'espressione allocchita, si convinse che il ladro d'automobile doveva avere per interprete proprio lui. Oggi, forse, ritenterebbe l'esperienza. Ma deve stare per un po' lontano dalla macchina da presa per una malattia agli occhi che non sopporta la luce intensa: farà intanto del teatro.

Dalla Cecoslovacchia sono giunti a Vienna due film: Tango pre medveda *(t.l.: Tango per un orso) di Stanislav Barabas, basato su uno scherzo che alcuni cacciatori giuocano a un turista del Liechtenstein: lo portano cioè a caccia di un orso malato da essi precedentemente condotto con un furgone tra le montagne. Una piccola idea svolta in modo gradevole, anche se mal sopporta un'ora e mezza di proiezione. E* Intimni Osvětleni *(t.l.: Luce intima) di Ivan Passer, già collaboratore di Miloš Forman alla realizzazione dei suoi film. Vi ritroviamo infatti l'atmosfera goduta alla visione di* L'asso di picche *e* Gli amori di una bionda, *temperata però verso toni più pacati. Si tratta ancora di un'indagine tra alcuni personaggi anonimi della provincia boema: un giovane musicista decide un giorno di spostarsi da Praga per andare in campagna a far visita a un suo ex compagno di studi. Porta con sè una ragazza. L'incontro è una mezza delusione per l'uomo: trova l'amico spento, rassegnato in una vita che gli pare senza alternative. Durante però un colloquio notturno (il film s'esaurisce nel corso di un giorno e una notte) capisce come l'altro con la sua famiglia abbia trovato egualmente una propria ragione di vita.*

È fatto quasi di niente. Se appena si riflette un poco sulla tipologia umana presentata da Passer, ci accorgiamo come ogni inquadratura, ogni annotazione obbedisca però a un acuto spirito d'osservazione che sa cogliere nel prossimo reazioni e tic involontariamente umoristici. Senza con ciò far scadere i significati umani del racconto, che termina con un assurdo brindisi: al momento di lasciarsi, viene servito un rosolio che rimane attaccato sul fondo dei piccoli bicchieri. Idea che sottolinea forse il senso di disagio, di insoddisfazione che — tutto sommato — l'incontro ha procurato nei rappresentanti di quella piccola comunità. Con un guizzo finale, però, d'umorismo!

Altro film del calendario viennese già apparso in Italia è stato Arrivederci, Baby! *di Ken Hughes, con Tony Curtis e Rosanna Schiaffino: commedia macabra epidermicamente brillante ispirata alle funeree gesta di Landru, qui divenuto un play-boy di bella presenza. Normale amministrazione. Più significante, data anche la sua provenienza, il film danese* Naboerne *(t.l.: I vicini) di Bent Christensen, nel quale viene svolta con un umorismo un po' legnoso tuttavia non privo di sincerità un'allegoria della stupidità umana che conduce alla guerra e quindi alla distruzione e alla miseria.*

Due famiglie abitano in campagna l'una accanto all'altra. Mentre i figlioli guardano assennatamente al proprio futuro, i genitori si fanno reciproche burle.

Sono scherzi dapprima innocui poi sempre più pesanti. Infine si giunge a un autentico conflitto armato, con uso di trattori in luogo di carri armati e di caffettiere al posto di bombe a mano. Il finale è eloquente: su due carri ricolmi di masserizie le due coppie di coniugi lasciano la campagna. Sembrano profughi.

La Danimarca è uno dei paesi così detti « minori » nella produzione cinematografica internazionale. La sua presenza sia pure saltuaria sugli schermi dei festival serve a farci tastare il polso sugli umori di quei cineasti. Quello di Vienna è stato un incontro abbastanza conciliante.

PIERO ZANOTTO

I film di Vienna

Lungometraggi:

SPECIAL SERVICER — **r.**: Georg Lhotzky - **sc.**: Peter Lodynsky e Georg Lhotzky - **f.**: Walter Kindler - **m.**: Johannes Martin Dürr - **int.**: Heinz Trixner, Paula Elges, Rudolf Blahnvek, Carlo Böhm, Stella Kadmon, Julius Kövary, Fritz Hackl, Otto Ambros, Karl Hruschka, Josef Hendrichs, Eva Iro, Peter Heinz Kersten, Peter Lodynski, Franz Mulec, Heinz Neubrand, Hugo Schönborn, Herwig Seeböck, Fritz Senger - **p.**: Karl Lackner per la Osterreichische Fernsehen - **o.**: Austria, 1967.

INTIMNI OSVETLENI (t.l.: **Luce intima)** — **r.**: Ivan Passer - **sc.**: Václav Sasek, Jaroslav Papousek, Ivan Passer - **f.** Josef Strecka, Miroslav Ondricek - **m.**: Oldřich Korte - **int.**: Vera Kresadlova, Zdeněk Bezusek, Karel Blazek, Jaroslava Stedrá, Jan Vostrocil, Vlastimila Vlková, Karel Uhlik - **p.**: Barrandov-Film, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1966.

TANGO PRE MEDVEDA (t.l.: **Tanto per un orso)** — **r.**: Stanislav Barabas - **sc.**: Ivan Bukovcan - **f.**: Viktor Svoboda - **m.**: Zdeněk Liska - **int.**: Viliam Polony, Walter Taub, Olga Salagova, František Gervay, Otto Hlavacek, Hana Slikova - **p.**: Československý Film, Bratislava - **o.**: Cecoslovacchia, 1966.

NABOERNE (I vicini) — **r.**: Bent Christensen - **sc.**: Leif Panduro - **f.**: Henning Bendtsen - **int.**: Ebbe Rode, Hanne Borchenius, John Price - **p.**: Bent Christensen - **o.**: Danimarca, 1966.

SCUSI, LEI E' FAVOREVOLE O CONTRARIO? — **r.**: Alberto Sordi.

IO, IO, IO... E GLI ALTRI — **r.**: Alessandro Blasetti.

WEST AND SODA — **r.**: Bruno Bozzetto.

BONDITIS, oder DIE GRAUSIGEN UND SCHRECKLICHEN ABENTEUER EINES BEINAHE NORMALEN MENSCHEN — **r.**: e **sc.**: Karl Suter - **f.**: H.P. Roth - **m.**: Werner Kruse - **int.**: Gerd Baltus, Marion Jacob, Christiane Rücker, Herbert Weicker, Bella Neri, Gert Westphal, Albert Mol, Max Werner Lenz, Henning Schlüter - **p.**: Balz Brunner per la Turnus Film - **o.**: Svizzera, 1966.

BEREGIS AVTOMOBILJA! (L'incredibile signor Detockin) — **r.**: Eldar Rjazanov - **sc.**: Emil Braginskj e Eldar Riazanov - **f.**: Anatoly Mu-

kasay e Vladimir Nakhabtsev - **int.**: Innokenti Smoktunovskj, Oleg Jefremov, Anatoli Papanov - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1966 - **d.**: Dino De Laurentiis.

ARRIVEDERCI, BABY! — **r., sc.**: Ken Hughes - **s.**: Ronald Harwood e Ken Hughes da « The Careful Man » di Richard Deming - **f.**: Denys Coop - **int.**: Rosanna Schiaffino, Tony Curtis, Nancy Kwan, Zsa Zsa Gabor, Lionel Jeffries, Fanella Fielding, Anna Quayle - **p.**: Seven Art - Ray Stark - **o.**: U.S.A., 1966.

A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM (Dolci vizi al Foro) — **r.**: Richard Lester - **sc.**: Melvin Frank e Michael Pertwee dalla commedia musicale prodotta da Harold S. Prince ricavata dal libro di Burt Shevelove e Larry Gelbart - **f.**: Nicolas Roag - **m.**: Stephen Sondheim - **int.**: Zero Mostel, Phil Silvers, Buster Keaton, Jack Gilford, Michael Grawford, Annette Andre, Patricia Jessel, Michael Hordern, Leon Greene - **p.**: Melvin Frank - **o.**: U.S.A., 1966.

Film fuori programma:

THE MERRY WIDOW (La vedova allegra) — **r.**: Ernst Lubitsch, dall'operetta « Die Lustige Witwe » di Franz Lehar - **m.**: Franz Lehar rielaborata da Herbert Stothart - **cor.**: Albertina Rasch - **int.**: Janette Mac Donald e Maurice Chevalier - **p.**: Paramount - **o.**: U.S.A., 1934.

EN COMPAGNIE DE MAX LINDER — Antologia curata da Maud Linder, con presentazione di René Clair, comprendente i tre film della seconda serie americana di Max Linder: **Be My Wife** o **Who Pays My Wife's Bill?** (Siate mia moglie, 1921); **Seven Years Bad Luck** (Sette anni di guai, 1921); **The Three Must-Get-There** (tit. franc.: L'Etroit Mousquetaire, 1921) - **r.**: Fred Caven - **int.**: Max Linder, A.J. Cooks, Harry Mann, Clarence Wertz, Jack Richardson, Charles Mezzetti, Bull Montana, Jobyna Ralston - **m.** originale: Gérald Calvi - **f.**: Yannick Bellon, Albert Jurgenson, Renée Deschamps, Jean Neny, Jean Fouchet - **p.**: Films Max Linder - **o.**: Francia, 1963.

Retrospettiva di Karl Valentin:

KARL VALENTIN HOCHZEIT — **r.**: Ausfelder - **f.**: Pallatz - **int.**: Karl Valentin, Georg Rückert - **p.**: Kopp-Film, 1912-13.

DIE LUSTIGEN VAGABUNDEN — **r.**: Möllendorf e Elias - **int.**: Karl Valentin - **p.**: Iris-Film, 1913.

DER SONDERLING — **r., sc.**: Walter Jerven - **f.**: Hans K. Gottschalk - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Truus van Alter, Ferdinand Martini, Heinz Koennecke, Gusti Stark-Gstettenbauer, Otto Welte, Karl Raab, Ulrich Verden, Georg Rückert - **p.**: Franz Osten - Walter Jerven, 1929.

DIE VERKAUFTE BRAUT — **r.**: Max Ophüls - **sc.**: Kurt Alexander, libero adattamento dall'opera di Friedrich Smetana - **f.**: Reimar Kuntze, Franz Koch, Herbet Illig, Otto Wirsching - **int.**: Karl Valentin, Liels Karlstadt, Max Nadler - **p.**: Reichsliga-Film, 1932 - (selezione).

ORCHESTERPROBE — Filmato di uno « sketch » teatrale di Karl Valentin e Liesl Karlstadt, 1933.

ES KNALLT — **r.**: Helmut O. Kaps - **f.**: Gustav Weiss - **m.**: Hans Carst - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Adele Sandrock, Fee von Reichlin, Josef Eichheim - **p.**: Bavaria-Film, 1933.

DER VERHEXTE SCHEINWERFER — Filmato di uno « sketch » tea-

trale - **r.**: Carl Lamac - **f.**: Ludwig Zahan - **m.**: Leo Leux - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, O.E. Hasse - **p.**: Ondra-Lamac, 1934.

THEATERBESUCH — Filmato di uno « sketch » teatrale - **r.**: Joe Stöcki - **f.**: Franz Koch - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt - **p.**: Bavaria-Film, 1934.

SO EIN THEATER — Filmato di uno « sketch » teatrale - **r.**: Carl Lamac - **f.**: Ludwig Zahn - **m.**: Leo Leux - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt - **p.**: Ondra-Lamac, 1934.

IM SCHALLPLATTENLADEN — Filmato di uno « sketch » teatrale - **r.**: Hans H. Zerlett - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Elisabeth Papperitz - **p.**: Ondra-Lamac - Bavaria, 1934.

DER FIRMLING — Filmato di uno « sketch » teatrale di Karl Valentin e Liesl Karlstadt - **p.**: Arya-Film GmbH, 1934.

DER ZITHERVIRTUOSE — Filmato di uno « sketch » teatrale - **r.**: Franz Seitz - **int.**: Karl Valentin, Adolf Gondrell - **p.**: Arnold e Richter GmbH, 1935.

BEIM NERVENARZT — **r.**: Erich Engels e Reinhold Bernt - **f.**: E.W. Fiedler - **m.**: Niko Perreiter - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Reinhold Bernt - **p.**: Arnold e Richter GmbH, 1936.

MUSIK ZU ZWEIEN — **r.**: Erich Engels - **f.**: Edgar S. Ziesemer - **m.**: Fred Alwe - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Reinhold Bernt, Josef Ranki - **p.**: Arnold e Richter GmbH, 1936.

DAS VERHANGNISVOLLE GEIGENSOLO — Filmato di uno « sketch » teatrale - **r.**: Rolf Raffé - **f.**: Herbert Illig - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Max Moll - **p.**: 1936.

DONNER, BLITZ UND SONNENSCHEIN — **r.**: Erich Engels - **sc.**: Max Neal, Erich Engels dal testo « Der Hunderten im Westentascherl » di Max Neal e Max Ferner - **f.**: Edgar Ziesemer - **m.**: Werner Bochmann - **int.**: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Ilse Petri, Reinhold Bernt, Albert Florath.

(A cura di **Piero Zanotto**)

I film

Incompreso

R.: Luigi Comencini - *s.*: dal romanzo « Misunderstood » (trad. it.: « Incompreso ») di Florence Montgomery - *sc.*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Lucia Drudy Demby, Giuseppe Mangione - *f.* (Technicolor): Armando Nannuzzi - *scg.*: Ranieri Cochetti - *m.*: Fiorenzo Carpi - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Anthony Quayle (il console Duncombe), Stefano Colagrande (Andrea), Simone Giannozzi (Milo), Jon Sharp (lo zio Will), Adriana Facchetti (Luisa), Rino Benini (Casimiro), Silla Bettini (il maestro di judo), Giorgia Moll (Miss Judy), Graziella Granata (Dora), Anna Maria Nardini - *p.*: Rizzoli film - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Cineriz.

Florence Montgomery, una scrittrice inglese del secolo scorso, morta ottantenne nel 1923, quando pubblicò « Misunderstood » (« Incompreso ») nel lontano 1896, non pensava certo di aver scritto un libro per ragazzi, e neppure sulla scia dei romanzi moraleggianti, pietistici e spesso pseudoeducativi allora tanto in voga. Ma fosse la scelta del protagonista infantile o il clima patetico e triste della storia o l'ingorgo dei buoni sentimenti scaturiti nel ricordo della mamma morta e nel contrasto con un padre troppo austero, fatto sta che « Misunderstood » arricchì immediatamente quella letteratura per l'infanzia che nell'Inghilterra puritana e romantica proliferava con una insistenza e una noiosità esasperanti.

L'errore di valutazione critica apparve talmente grave che la stessa Florence Montgomery, stilando la prefazione alla terza edizione del romanzo (1896), sentì il bisogno di precisare il suo pensiero: « Questo non è un romanzo per ragazzi. È dedicato invece a coloro che si interessano dell'infanzia, che desiderano rifarsi piccoli, per considerare la vita così come appare ad un bambino e penetrare un po' nel complesso dei minuscoli interessi, gioie, dolori che la compongono ».

Anche il film, che Luigi Comencini ha tratto del romanzo di Florence Montgomery, non è proprio un film per ragazzi, ma piuttosto un saggio *sui* ragazzi, un discorso su un certo mondo di fanciulli che crescono forse troppo in fretta, senza che i genitori l'avvertano, e maturano in sè attitudini, interessi, ombrosità, affezioni, tenerezze, malinconie, di difficile interpretazione, anche da parte di chi, come un padre o una madre, tenti amorosamente di assecondarne o di comprenderne ogni gesto.

La trama del film: nelle sue linee generali, è quasi analoga a quella del romanzo. Sir John Edward Duncombe, rimasto vedovo e trovatosi a dover

risolvere i problemi connessi all'educazione, istruzione e cura dei figli, uno di quattro, l'altro di otto anni, assume una governante autoritaria, cui affida soprattutto la responsabilità del figlio più piccolo, e cerca di responsabilizzare in proprio il figlio più grandicello, comunicandogli bruscamente la notizia della morte della mamma e trattandolo con distacco, da adulto ad adulto. Il ragazzo, costretto da tale atteggiamento a rinchiudersi in se stesso, mentre sente vivissimo il rimpianto per la mamma che se ne è andato e ne coltiva l'affetto con piccole, segretissime manifestazioni, finisce a poco a poco per abbandonarsi alle monellerie tipiche della sua età scabrosa e ribelle, e per tirarsi addosso una serie di rimbrotti, che lo feriscono ancora di più, e lo costringono ad una introversione quasi disperata. L'abisso tra padre e figlio diventa sempre più grave, sino a che, dopo un ennesimo castigo, il ragazzo, turbatissimo per la situazione irrimediabile e per la « chiusura » della confidenza paterna, ripete un suo abituale gioco pericoloso, dondolandosi su un ramo pensile sullo stagno del parco, e ferendosi a morte per lo spezzarsi del ramo. E solo nei momenti dell'agonia, egli ritrova vicino a sè, affettuosissimo, affranto, il padre, avvicinatosi troppo tardi alla vivida sensibilità del figlio.

Luigi Comencini ha lavorato con estrema delicatezza, riassestando il romanzo vittoriano su una prospettiva più moderna ed attuale. Il libro radicalizzava la vicenda su due fronti contrastanti, da una parte la successione delle insolenti monellerie e sgarberie di Humphrey e l'esistenza dei due fratellini sottoposti alla rigida sovraintendenza di Virginia, la governante, e dall'altra, a riscontro stridente, la rivelazione « in articulo mortis », la lunga penosa agonia di Humphrey, che delirando sfoga con rotte parole tutti i teneri sentimenti che gli si sono accumulati dentro, il suo senso religioso del « buon Dio » e la struggente disperazione per la mamma morta.

Il film invece insinua già ad ogni presunta monelleria di Andrea (così è tradotto l'Humphrey del testo originale), la ragione umana e sentimentale di tale comportamento e offre in un crescendo tragico le motivazioni psicologiche di una reattività sempre più arrabbiata e delusa, dietro cui campeggiano errori di valutazione del padre, incomprensioni delle governanti, maliziose o ingenue interferenze del fratellino, in un incastro episodico di naturale realismo.

A questa diversa prospettiva contribuisce anzitutto la diversa caratura dei personaggi. Il padre è sempre un inglese, ma quasi italianizzato, è console a Firenze, e perciò, forse suo malgrado, egli appare addolcito dalla morbida grazia paesistica, tutta fastosità di colori e malinconia di luci, che gli fascia la villa rinascimentale e il parco di squisita raffinatezza latina.

Inoltre la sua distanza dai figli, e in particolare da Andrea, non è così assoluta. Nel romanzo, Sir Duncombe vive a Londra e rientra nella sua contea del Sussex soltanto la domenica, quando la relazione ebdomadaria della governante non è che un indisponente elenco delle monellerie di Humphrey. Nel film invece il padre rientra quotidianamente in famiglia, è distratto dal suo lavoro, ma non tanto da rinunciare a qualche saltuario tentativo di accostamento con i figli. A sera, qualche volta egli legge le favole per addormentare Milo, il figlio più piccolo, e, nonostante i suoi impegni di rappresentanza, va ad assistere, per sollecitazione di Andrea, ad una sua gara di judo.

Anche la stessa parzialità affettiva

del padre per il figlio minore è solo in parte un riflesso inconscio di una somiglianza caratteriologica tra Milo e la moglie scomparsa (le analogie infatti, limitatamente all'aspetto somatico, sono colte da Andrea durante una gita in barca) e risulta piuttosto un errore di prospettiva critica. Il padre, sostanzialmente, crede che Milo abbia maggiore bisogno di affetto per la fragilità e la delicatezza della sua natura, e non si avvede che la apparente aridità di Andrea nasconde una vibratilità emotiva e nervosa e che la sua apparente insensibilità è solo uno stato istintivo di autodifesa contro il predominio disarmante del sentimento. Il padre scambia per coraggio ciò che in Andrea è soprattutto paura e per indifferenza ciò che nel ragazzo è solo tremore di una realtà troppo terribile. Andrea si distrae giocando con il leggìo o auscultando il sibilo aereo di un jet o urlando durante il bagno una canzoncina inebriata; lo fa per fuggire da se stesso, per non riprovare la vertigine abissale sul limite di un dolore immedicabile. « Bambini!, che cosa vuoi che sentano? » commenta invece, senza amarezza ma con stanco rammarico, il padre, colloquiando al telefono con un parente lontano, e non sa invece che per Andrea basta un attimo di distrazione (un grido « mamma » che non comporta risposta o un discreto ammonimento lasciato dalla madre dentro l'armadietto dei medicinali) perché il clima familiare si raggeli e intorno al ragazzo si ricrei un vuoto senza amore.

Di questa carenza affettiva, Andrea porta dentro di sè, inconsciamente, le stimmate crudeli, ma è meno piagnucoloso e depresso rispetto all'originale letterario, da cui lo distanzia anche una lieve differenza di età (Humphrey aveva sette anni nel romanzo, Andrea nel film ne ha otto, ma presenta un quadro psicologico almeno di un decenne). Perciò anche Andrea, come Humphrey, è scosso dal ricordo della mamma morta, ma egli ora ne sente l'assenza soprattutto come uno squilibrio nel mondo degli affetti. La madre cioè diventa dentro di lui un mito compensativo, un'oasi felice entro cui trovare estremo rifugio, ma la tensione affettiva è tutta verso il padre. Per questo Andrea cerca di superarsi conquistando il padre dalla sua parte, abbeverandosi quando può al suo senso di sicurezza, macerandosi dolorosamente per quel velo di incredulità e di sfiducia che incrina i suoi rapporti con il padre.

Così nello studio paterno Andrea riempie ossessivamente il foglio di un « block-notes » con una sola parola « papà », che è urlo, amore, disperazione, speranza; nel suo quaderno aureola di luce amicale una figura paterna che è soprattutto esasperata esigenza dei suoi sogni frustrati. Persino l'ascolto furtivo della voce materna rimasta impressa sul nastro del magnetofono o il quotidiano cespo di fiori sulla tomba di lei diventano per Andrea quasi un modo indiretto per innalzarsi al livello del padre e condividerne la tristezza infinita.

Ad Andrea questa « vita col padre » traluce poche volte: è appena un invito al consolato e una presunta richiesta di aiuto impiegatizio, più in là è la promessa di un viaggio comune da Firenze a Roma. Ma in ogni caso l'offerta è frustrata per le disattenzioni del padre o per il malizioso intervento del fratellino. E anche altrove, quando il gioco dei due bambini cozza contro le oppressioni lagnose della prima governante o Milo, « exabrupto » con innocente candore, chiede al padre se la mamma è morta davvero, o l'inaccortezza nell'uso dello strumento

cancella per sempre dal nastro magnetico il dialogato, la risata, la dizione poetica della mamma, o l'affettuosa corsa a Firenze per il regalo al padre si comprometta nella imprudenza stradale dei due piccoli aggrappatisi al parafango di un pullman, l'incomunicazione tra il padre e Andrea si aggrava perché c'è sempre un bastone tra le ruote. E questi bruscoli nel congegno dei rapporti familiari travisano gesti, sentimenti, sogni, desideri, e li presentano così deformati, quasi ostili, a un padre distratto e credulo, fors'anche estrapolato dalla possibilità di una completa comunicazione con i figli per colpa della gelosa memoria della moglie morta, dal cui bozzolo rarefatto i figli sono discriminati con un taglio esclusivo.

Sul piano pedagogico, il comportamento del padre è tutto un errore, è un'antologia di omissioni (le carezze non date, le favole inconcluse, i dialoghi interrotti siglati da un « sì » rassegnato del piccolo Andrea), di negligenze (la disattenzione alle ragioni di Andrea sempre posposte all'amorosa attenzione per Milo), di imprevidenze (come la trascuratezza con cui è accantonato lo strano mazzo di fiordalisi sulla tomba della moglie).

Ma, a differenza del libro, nel film gli atteggiamenti del padre non sono gli effetti sistematici di una erronea teoresi educativa, quanto piuttosto le conseguenze casuali e talora incolpevoli di una cura parentale, squilibrata di lato per deficienza del supporto materno e incapace di armonizzare in sè una funzione educativa verso i figli con una lenta cicatrizzazione delle proprie ferite sentimentali. Sicché il dramma non è solo di Andrea « incompreso », ma anche del padre frastornato e indebolito, a volte quasi astratto, e, soltanto di fronte alla morte del figlio, scosso da un complesso di colpa e tutto disponibile per un impossibile ricupero dopo gli errori e le sfasature del passato.

Il film di Comencini ha riassestato così il romanzo di Florence Montgomery su una misura nuova, dove anche i sentimenti si aprono ad una autentica partecipazione e sofferenza. Per questo, quasi tutte le sequenze sono di un commovente ripalpito senza pescare a mani basse (come sarebbe stato anche troppo facile) nel rorido pateticismo, a tinte fosche e sinistre del soggetto originale. Le scene commuovono invece perché s'inturgidano con spontaneità attorno ad alcuni momenti di intensa poesia, come l'inconsapevole cancellazione della voce di mamma sul nastro magnetico o il mazzolino di fiori sulla tomba materna o la telefonata furtiva al padre lontano.

Tutto (o quasi) è delicato e bello. Qua e là, l'indugio può apparire a volte patetico di troppo, ma il racconto si snoda quasi sempre con armonia, interlineando i momenti di più patetica mestizia con qualche tocco di gustoso umorismo, come nella scena del pranzo con i nigeriani, o con qualche innesto di sapida amabilità, come nel personaggio marginale ma indovinatissimo dello zio Bill, burbero ma benefico, misogino a parole ma sottile psicologo anche sotto il velo della battuta più scherzosa. Il racconto semmai mostra qualche incrinatora sul piano strutturale per un evidente sfuocamento tra una rilettura di invenzione ottocentesca, e dopotutto quasi retrospettiva, e un'ambientazione invece tutta moderna e attuale.

La recitazione però è intensa, calibratissima in tutti i protagonisti, addirittura prestigiosa nei due ragazzi; Stefano Colagrande dispone di una singolare gamma di reazioni, di sguardi, di ritrosie, di sorrisi, e Simone Giannozzi ha un incanto fanciullesco

quasi al limite della coscienza interpretativa. La fotografia, firmata dal bravo Nannuzzi, è morbida, quasi magica, distesa nella dolcezza di una luce albescente o crepuscolare, di colori pastello rosa, verdi, gialli, ma vividi, ma impalliditi, diafani, leggeri, e la musica è melodica, dolce e discreta, sostenuta per lo più su un contrappunto pianistico di memoria romantica.

ALBERTO PESCE

Una rosa per tutti

R.: Franco Rossi - *s.*: dalla commedia « Procurase uma Rosa » di Glaucio Gill - *sc.*: Edoardo Borras, Ennio De Concini, Franco Rossi - *f.* (Technicolor): Alfio Contini - *scg.*: Gianni Polidori - *c.*: Gaia Romanini - *m.*: Luis Enriquez Bacalov - *mo.*: Giorgio Serralonga - *int.*: Claudio Cardinale (Rosa), Nino Manfredi (il dottore), Mario Adorf (Paolo), Lando Buzzanca (Lino), Akim Tamiroff (Basilio), Louis Pellegrini (Silvano), Milton Rodriguez (Sergio), Oswaldo Loureiro (Nino), José Lewgoy (Floreal), Grande Othelo (Zè Amaro) - *p.*: Franco Cristaldi per la Vides - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Ceiad-Columbia (m. 2975).

Non faccio la guerra, faccio l'amore

R.: Franco Rossi - *s.* e *sc.*: Luigi Magni, Jaia Fiastri, Franco Rossi - *f.* (Technicolor, Techniscope): Roberto Gerardi - *scg.*: Ezio Frigerio - *c.*: Gaia Romanini - *m.*: Riz Ortolani - *mo.*: Giorgio Serralonga - *int.*: Catherine Spaak (Ombrina), Philippe Leroy (Nicola), O.W. Fischer (il Comandante Backhaus), Pepe Calvo (Don Getulio), Frank Wolff (Charlie Morgan), Seyna Seyn, Paul Muller, Fiorenzo Fiorentini, Jacques Herlin, Antonio Menendez, Angel Alvarez, Alejandra Nilo, Cesare Gelli - *p.*: Silvio Clementelli per la Clesi Compagnia Produzioni Cinematografiche - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Medusa Distribuzione (m. 2611).

Una rosa per tutti e *Non faccio la guerra, faccio l'amore* non confermano, come qualcuno ha scritto, l'eclettismo di Franco Rossi, ma la sua incapacità di compromettersi. Dimostrano anche come non riesca ad esprimersi agevolmente attroverso le regole di un cinema d'intrattenimento. A che vale sapere che, nonostante le apparenze, il primo è un lavoro su commissione, mentre il secondo aveva, almeno in partenza, le ambizioni di un film di autore? Sul piano dei risultati, i due film s'assomigliano per la loro doppiezza che non è, però, né ambivalenza né ambiguità.

Il cinema americano ha insegnato a « guardar dentro » a certi film che, all'esterno, appaiono semplici prodotti di confezione, retti da precise norme di ingegneria narrativa e spettacolare, ma che, all'interno, rivelano costanti stilistiche e tematiche, insomma la presenza, il segno di un autore.

L'operazione è resa possibile anche dall'esistenza di quelle strutture rigide che chiamiamo « generi » di cui i registi, professionisti nel senso migliore della parola, accettano — o subiscono — le convenzioni, gli schemi obbligati, gli stereotipi per servirsene ai fini del loro discorso, approfondendoli o rinnovandoli dall'interno. Allo stesso modo, per secoli, i grandi pittori hanno accettato — o subito — i temi obbligati dell'iconografia sacra (Nascite, Crocifissioni, Annunciazioni) senza rinunciare alla propria originalità espressiva. Non sempre è facile distinguere sino a che punto si sono messi al servizio di quei temi e in che misura, invece, se ne sono serviti.

Sarebbe troppo lungo spiegare per-

ché questa pratica riesca molto difficile ai registi italiani, ed europei in generale. Intanto per l'inesistenza di un'industria cinematografica, così come è in funzione a Hollywood; per l'inconsistenza dei generi, poi. Da noi in questa direzione s'è mosso per qualche tempo Cottafavi nei suoi film in costume, sia di cappa e spada sia storico-mitologici, ma ha avuto e voluto smettere presto. Nell'ambito della commedia di costume, che è quasi un genere del cinema italiano, ci si limita a tentare l'operazione al livello dei contenuti cioè contrabbandando certi temi (denuncia, satira, attacco ai tabù e alle istituzioni) attraverso schemi di intrattenimento volgare ma, con poche eccezioni, è un'operazione in malafede, alla cinica ricerca di un alibi di fronte a se stessi e alla critica.

Può sembrare una premessa sproporzionata alla modestia dei due film presi in esame. La riteniamo lecita, invece, sia per la vecchia stima che portiamo a Franco Rossi nelle cui possibilità — e in certi risultati — abbiamo creduto per anni, sia perché il suo caso ci sembra esemplare nel panorama di disfacimento del nostro cinema.

Per Rossi che è, come Polidoro e Quilici, un cineasta vagabondo, il viaggio è una sorta di fuga da se stesso. Non a caso quando, con *Odissea nuda,* potè farne liberamente l'oggetto di un film (« Et in Tahiti ego ») è andato vicino alla poesia. Con *Una rosa per tutti* si cimenta col Brasile ma ne cava soltanto una napoletanata alla maggior gloria di Claudia Cardinale: Rio de Janeiro è, nel suo film, una Napoli vista con gli occhi di uno straniero più turista che viaggiatore. Un copione di teatro locale — *Procurase uma Rosa* di Glaucio Gill — gli offre un personaggio che al produttore Franco Cristaldi, questa volta poco lungimirante, sembra fatto su misura per la sua diva.

Questa Rosa che concede il proprio corpo a tutti, belli o brutti, giovani o vecchi, ricchi o poveri, non per mercede né per vizio ma per generosità disinteressata, per effusione di gioiosa vitalità altruistica, è la variante di quella figura letteraria, nata dal ribaltamento della Donna Angelicata, di cui s'ebbe un esempio cinematografico non molto tempo fa con *Mai di domenica* di Dassin, un altro cineasta che rincorre i miti del Sud.

Quando questo personaggio di pura convenzione si scontra con la realtà, rappresentata da un medico italiano (Nino Manfredi) che sembra la caricatura del protagonista di *Smog,* il film annaspa alla ricerca di una moralità, nel conflitto tra natura libera e cultura deformata, nel trionfo di un panico vitalismo sensuale su una civiltà inibita e mortuaria.

Bisognerebbe conoscere le vicissitudini della sceneggiatura e i retroscena della lavorazione per trovare le ragioni di un racconto così smagliato e pieno di zeppe dove al di là di un'esecuzione artigianale, è difficile scorgere le tracce di un intervento registico personale. Persino come veicolo divistico, *Una rosa per tutti* ha fondamenta scricchiolanti: il personaggio zingaresco e selvatico che hanno ritagliato addosso alla Cardinale non s'addice alla sua struttura eminentemente piccoloborghese. E di altri attori (Nino Manfredi, Lando Buzzanca) s'è fatto un cattivo impiego o, come per Akim Tamiroff, spreco.

A parte la maggiore partecipazione personale, seppur più proclamata (nell'ambiguo sottotitolo « Quasi un'autobiografia comica ») che evidente nei risultati, *Non faccio la guerra, faccio l'amore* è apprezzabile almeno come tentativo di « commedia all'america-

na », tentativo col quale Franco Rossi si mette, com'è giusto, nella scia delle giovani « colombe » della commedia hollywoodiana (Quine, Tashlin, Blake Edwards) più che in quella dei vecchi « falchi » (Hawks, Wilder, Sturges).

Affastellati in un giocondo disordine, si ritrovano qui alcuni temi cari al regista: la rivendicazione della giovinezza, come irripetibile stagione del rifiuto del compromesso; l'abbandono alla natura e ai sensi nella cornice di un paesaggio non ancora contaminato dalla civiltà moderna; la contrapposizione, nei rapporti tra i due sessi, della donna forte, empirica, tutta sagacia istintiva, all'uomo debole, idealista e velleitario. In cadenze di favola paradossale questi temi sono contaminati con accenti di satira che ha per bersaglio il militarismo e soprattutto il capitalismo. Occorre aggiungere che, pur intenzionalmente virati verso il grottesco, sono quest'ultimi i momenti meno risolti del film, appesantiti dal piombo della demagogia? All'interno di uno schema convenzionale, Rossi ha cercato di fare un film libero, in continua oscillazione tra la fantasia e l'apologo, tra l'azione e la riflessione, tra lo scherzo e la provocazione. L'amalgama non gli è riuscito: *Non faccio la guerra, faccio l'amore* manca d'anima, nel suo duplice significato di principio vitale e di ossatura interna; è un film allo stato liquido. Il modo con cui si chiude — anzi, non si chiude — la favola è eloquente: è il sintomo di un'incapacità di concludere più che di una voluta ambiguità. Altrettanto eloquente è la forbitezza generica del linguaggio dove l'eleganza scade a piacevolezza decorativa e, l'incanto del paesaggio diventa turismo policromo, l'uso del trasfocatore si riduce all'esercizio esangue di un fotografo di moda. È il caso di ripeterlo: diventa sempre più difficile distinguere, nella generazione italiana di mezzo, un regista dall'altro. Sono tutti affetti dalla stessa tabe spirituale. Non credono più in se stessi né nel cinema.

MORANDO MORANDINI

The Oscar

(Tramonto di un idolo)

R.: Russell Rouse - *s.*: dal romanzo di Richard Sale - *sc.*: Harlan Ellison, Russell Rouse, Clarence Greene - *f.* (Technicolor): Joseph Ruttenberg - *scg.*: Hal Pereira e Artur Lonergan - *m.*: Percy Faith - *mo.*: Chester W. Schaeffer - *int.*: Stephen Boyd (Frank Fane), Elke Sommer (Kay Bergdahl), Milton Berle (Kappy Kapstetter), Eleanor Parker (Sophie Cantaro), Joseph Cotten (Kenneth H. Regan), Jill St. John (Laurel Scott), Tony Bennett (Hymie Kelly), Edie Adams (Trina Yale), Ernest Borgnine (Barney Yale), Peter Lawford, James Dunn, Merle Oberon, Frank Sinatra (in breve apparizione) - *p.*: Joseph E. Levine - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Paramount.

Sepre lo stesso il signor Joseph Levine, massimo divulgatore del cinema italiano degli anni sessanta in America. Ha scoperto alcuni nostri registi e ha rubacchiato loro le furberie più facili, per irrobustire i suoi prodotti dell'Embassy. Ha fumato la pipa dell'amicizia con alcuni nostri produttori, per poterli poi meglio catturare (e non s'è accorto, il Gran Capo, che essi non domandavano appunto che di farsi catturare). Ha valorizzato l'ultimo neorealismo accettandone solo i fronzoli gergali — le parolacce — e il fellinismo di Via Veneto in cui lo ha tentato esclusivamente l'esteriorità pettegola: lo scandalo di lusso. Con l'alibi del film « d'arte » italiano ha

acceso la miccia sotto i residui del codice Hays e ha imposto sugli schermi americani una serie di « profanities » prima tenute severamente a margine, specie per quanto riguarda la cose del sesso: aborto, stupro, violenza carnale, complesso edipico, perversioni sessuali, attività di bordelli entrano a Hollywood a bandiere spiegate nelle produzioni Levine, come sa chi ha veduto *The Carpetbaggers* (L'uomo che non sapeva amare), *Where Love Has Gone* (Quando l'amore se n'è andato), *A House Is Not a Home* (Madame P... e le sue ragazze), *Harlow* (Jean Harlow - La donna che non sapeva amare). Il tutto reso più salace dal riferimento biografico, che coinvolge volta a volta personalità delle due Coste americane: Howard Hughes o Lana Turner, Polly Adler, i gangster di New York e la povera Jean Harlow. Così come è sempre presente in questi film l'intento di gonfiare con ingiurioso cinismo certi episodi di cronaca che nella realtà erano assai meno appariscenti, così è sempre assente il desiderio di un autentico, sincero riesame della realtà stessa. Troviamo l'insinuazione, non la denunzia. Lo scandalo, non i motivi dello scandalo. In pratica una seconda mitizzazione, quasi sempre volgare e bugiarda, di ciò che sembrava si volesse portare in libera discussione.

Questo l'uomo Levine, tanto diverso da un altro produttore americano che in tempi molto più difficili per noi ci era stato davvero amico: il povero Joseph Burstyn che nel dopoguerra aveva portato in America, a suo rischio e pericolo, opere quali *Paisà* e *Sciuscià*. Ma quella di Levine non è un'amicizia con il cinema italiano, è un'alleanza con le strutture di Carlo Ponti, con il neodivismo di Sophia Loren e con la scuderia di Mario Cecchi Gori; e De Sica gli piace soprattutto da quando si è arreso al sistema (*Ieri, oggi, domani*, e adesso *Seven Times Woman* che alla prima americana ha ottenuto accoglienze glaciali). Con questo ambiente Levine intrattiene i suoi rapporti. Siamo dell'idea che il male da lui recato alla nostra produzione sia ancor poco in confronto a quello che potrà recarci in futuro. Specie se prenderà corpo davvero la combinazione già annunciata tra Embassy e Fair Film e già saggiata con *Il tigre* di Dino Risi, intesa a conciliare « tanto per la parte spettacolare che per quella artistica il gusto italiano con quello americano ». L'ex paladino del nostro cinema in America ora ce l'abbiamo in casa, alla pari, o meglio sta già dettando legge. È con siffatti criteri che una cooperazione diventa una invasione; e che il nostro cinema stia scivolando spensieratamente in braccio agli americani non è certo più un fatto sporadico, in qualche modo nascondibile.

In questo spirito guardiamo anche *The Oscar* (1966) di Russell Rouse, che circa i gusti del produttore Levine è perfino più eloquente dei film precedenti, non solo nel senso che rappresenta il tipo di cinema che a Levine più piace ma anche perché appare chiaramente un film « guidato » dal produttore e non dal regista (triste la staccionata dei registi che collaborano con Levine: falliti, insabbiati, rimessi in riga, ex intellettuali) e perché, parlando del mondo del cinema dall'interno, attesta volontariamente — e in qualche punto involontariamente — come questo mondo dev'essere per piacere al grande Dio Levine. Già ne avevamo avuti degli anticipi in *The Carpetbaggers* e *Harlow*. Qui però troviamo un parametro addirittura più imponente di un

grosso produttore o d'una diva famosa: l'Oscar dalla testa quadra e dorata, che laurea ogni primavera gli hollywoodiani fortunati. Vedere l'ambiente del cinema dalla prospettiva del premio Oscar è come vederlo dall'occhio di Giove: significa l'aggressione del giudizio finale.

Infatti nel film di Rouse e Levine l'Oscar assume dimensioni da giustiziere. Abbiamo da un lato un attore bellicoso e intemperante, un gorilla del cinema, uscito dai bassifondi, affermatosi a suon di pugni, con molte donne come trampolino e con una rabbiosa volontà d'arrivare (per unico tallone d'Achille, un complesso che concerne la madre: Levine non sarebbe Levine senza questi dettagli di sfondo, che a suo avviso contribuiscono all'umanizzazione dei personaggi). Dall'altra parte c'è la Hollywood « sana », che il nostro protagonista deve raggirare o corrompere o scavalcare. Per un po' ce la fa. Inganna l'artigianella pulita (Elke Sommer), l'agente pubblicitario remissivo (Milton Berle), l'amico fedele (il dialogo col quale dà luogo a una scena madre in cui il gusto di Levine si rivela consentaneo a quello dei Misiano) nonché il produttore integerrimo (Joseph Cotten, l'uomo che « definisce i contratti soltanto con una stretta di mano »). Fra tanti agnellini il lupo Stephen Boyd fa strage. Ma c'è anche per il muscolare Bel Ami del cinema il momento della punizione. L'Oscar al quale mira tanto pervicacemente, non gli tocca. Egli ha mosso mare e terra per ottenerlo, ma l'Oscar è al disopra delle miserie umane. Va a premiare Frank Sinatra.

Poteva diventare, in altre mani, un film esplosivo. Non è neppure un film che scopre degli altarini o rivela dei retroscena realmente significativi. Sotto la promessa scandalistica del titolo vediamo emergere solo un romanzo d'appendice, dove una graduatoria di vizi e colpe è allestita con mano ottocentesca, i fatti vengono presi infinitamente alla larga, i personaggi spremuti muoiono al momento giusto, e colui che si ostina a non accettare l'ordine costituito vede sfumare all'ultimo istante l'ambitissima posta che si prefiggeva. Naturalmente la cosa sarebbe altrimenti stuzzicante se potessimo dare al protagonista il volto di un attore esistente, se insomma il film parlasse di un avvenimento reale o probabile. Ma il protervo divo impersonato da Stephen Boyd oggi come oggi non esiste, né esiste tutto il mondo a contrasto che il soggetto gli rizza intorno. Gli attori d'istinto hanno interesse a restar tranquilli, come accadeva del resto anche nella Hollywood d'oro dell'anteguerra: Clark Gable era un impiegato timido. Gli altri, intellettuali o meno, si sono industrializzati dietro barriere di quattrini, e per loro l'Oscar ha cessato da tempo d'essere il santo Graal.

D'altronde parlando di un personaggio che non esiste il film parla anche (e poco) di un premio Oscar che non esiste. L'Oscar non è stato istituito per le buone azioni. Premia a muso duro, dopo aver verificato i listini d'incasso. Solo qualche volta, nelle categorie minori, si lascia andare a suggestive decisioni di rettifica, di generosità. Ma per lasciar perdere i tanti esempi che si potrebbero citare, basta ricordare il caso Garbo: la maggiore artista dello schermo americano ottenne un Oscar « speciale » una quindicina d'anni dopo girato il suo ultimo film, e anche questo non come atto commemorativo o riparatorio, bensì perché, essendo stato allora rieditato *Camille* (Margherita Gauthier, 1937), i produttori s'erano accorti con

commosso stupore che la vecchia pellicola era ancora capace di far denaro.

Proprio per queste ragioni un film sull'Oscar resta ancora da girare: ma sulla verità dell'Oscar, spettacolare ed economica e pubblicitaria. Che l'Oscar esista tuttora non è né bene né male. Ciò che andrebbe analizzato con rigore è l'arretratezza dei criteri di premiazione, la macchina degli interessi che macina dietro, la mentalità estremamente conservatrice dei tremila votanti iscritti all'Accademia di Scienze e Arti Cinematografiche. Oggi come oggi, tanto per restare nel discorso degli attori, risultano ancora predilette le interpretazioni alla Emil Jannings e alla Janet Gaynor come nella lontana prima tornata del '28. Ecco le cose che Richard Sale, autore del romanzo sull'Oscar e anche membro dell'Accademia assegnatrice come regista di film, trascura di esporre. Ma va detto che il materiale umano messo a disposizione di Rouse da Levine era assolutamente disarmante e avrebbe frustrato tentativi più nobili. La vuotaggine di Stephen Boyd è totale, l'estraneità di Elke Sommer e la teatrale prosopopea di Eleanor Parker son fatte per uccidere un film. Bisogna discendere il cast di parecchi gradini per potervi trovare un guizzo di partecipazione viva. In Edie Adams, ad esempio, o nell'attricetta che fa la parodia di Carrol Baker e che si chiama Jean Hale. Fedele ai suoi princìpi di « ricupero », Levine è andato anche stavolta a cercare dei redivivi da collocare in modeste particine. Ritroviamo James Dunn, e Merle Oberon nel ruolo di se stessa durante la cerimonia della consegna degli Oscar. Sulla triste sorte di questi « ripescati » del cinema il film pronunzia a un certo punto una lamentazione per bocca di Peter Lawford.

The Oscar, che un po' celebra e un po' disprezza, un po' vuole abbracciare il mondo e un po' confessa di amare solo la vecchia Hollywood, vuol mascherare e invece ricade nei più triti sistemi di mistificazione, e fa della spregiudicatezza da ultimo arrivato, è per noi il cinema destinato a scomparire. Né mai la strategia di Joseph Levine era discesa a così basso livello. Solo di recente la sua « *prise de pouvoir* » italiana lo ha indotto a una dichiarazione (raccolta dall'ANSA) che come tattica, diplomazia e gusto lo qualificano ancora meglio. « Antonioni adesso diventerà più noto grazie a *Blow-Up* », ha detto Levine parlando delle quotazioni del cinema italiano in America, « ma prima sono sicuro che a sentir fare il suo nome la maggior parte del pubblico cinematografico avrebbe pensato a qualche specie di formaggio italiano ».

Grazie, signor Levine. Ciò significa che lei escluderà Antonioni dai suoi futuri piani espansionistici. E grazie anche per averci finalmente illuminato sulla sua ultima, inconfutabile vocazione professionale, che a lungo avevamo cercato inutilmente di individuare. E che è, ormai non ci son più dubbi, quella del formaggiaio.

TINO RANIERI

è in vendita
il sesto volume (T-Z) del

Filmlexicon
degli autori e delle opere

direttore
FLORIS LUIGI AMMANNATI

condirettore
LEONARDO FIORAVANTI

redattore capo
FERNALDO DI GIAMMATTEO

redattori
LEONARDO AUTERA
ERNESTO G. LAURA

Jean Vigo, Dziga Vertov, Orson Welles, King Vidor, Luchino Visconti, Rodolfo Valentino: dalle più note personalità del cinema di ieri e di oggi a quelle minori di tutto il mondo. I grandi produttori americani (Irving G. Thalberg, Michael Todd, i fratelli Warner, Darryl F. Zanuck, Adolph Zukor) e i grandi operatori (Gregg Toland, Eduard K. Tissé, Fritz Arno Wagner, Rollie Totheroh, Armand Thirard, Gilbert Taylor, Aldo Tonti); i grandi scenografi (Alexandre Trauner, Alexander Taluboff, Joseph Urban, Hermann Warm) e i grandi sceneristi (Dalton Trumbo, Philip Yordan, Cesare Zavattini, Bernard Zimmer, Keinosuke Uegusa); le famose attrici del passato (Constance, Natalie e Norma Talmadge, Pearl White, Mae West, Fay Wray) e i grandi musicisti (William Walton e Georges Van Parys, Dimitri Tiomkin e Mikis Theodorakis); i registi (Jacques Tati, François Truffaut, i Vasil'ev, Andrzej Wajda, Robert Wiene, Billy Wilder, William Wyler, Fred Zinnemann); i cecoslovacchi Jiří Trnka e Karel Zeman. E ancora: Conrad Veidt e Paul Wegener, Spencer Tracy e John Wayne, Elizabeth Taylor e Ingrid Thulin, Alida Valli e Monica Vitti, Totò e Tognazzi. Autori e volti della storia del cinema per complessive 2100 voci; un'opera monumentale realizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia con la collaborazione di studiosi di ogni parte del mondo.

Sezioni AUTORI — volume settimo (T-Z) — 1836 colonne di testo, 93 tavv. in nero e a colori, rilegato in tela bukran con fregi in oro e custodia L. 12.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

è in libreria

Ricciotto Canudo

L'officina delle immagini

Un « classico » dei trattati teorici sul film per la prima volta tradotto in italiano a quarant'anni dalla edizione parigina. È preceduto da una monografia di Mario Verdone, con documenti inediti, in cui Canudo viene presentato come musicologo, dantista, romanziere, poeta, soggettista e teorico cinematografico; nei suoi rapporti con D'Annunzio e col simbolismo; nei suoi manifesti « cerebristi »; nella sua vita di letterato, giornalista, capitano degli « zuavi » nella prima guerra mondiale.

È il n. 3 della « Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di Cinematografia ».

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

è in libreria

Brunello Rondi

Il cinema di Fellini

Uomo di cultura dai varî e vasti interessi, regista e critico cinematografico, musicologo, poeta, drammaturgo, l'autore è stato a fianco di Fellini in tutti i film importanti del regista de *La dolce vita.* Il libro è un contributo essenziale, frutto di partecipazione diretta e di minuziosa analisi delle opere.

volume di pp. 418 con 87 tavole f.t. in carta patinata di lusso, rilegato in tela bukran con sovraccoperta a colori L. 5.000

è il n. 3 della collana « Personalità della storia del cinema »

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal I° al 31 - 5 - 1967

a cura di ROBERTO CHITI

Allegro mondo di Charlot, L'.
Assalto al treno Glasgow-Londra (v. *Die Gentlemen bitten zur Kasse*).
Ballata per un pistolero.
Chiamata per il morto (v. *The Deadly Affair*).
Chi ha rubato il presidente? (v. *Le grand restaurant*).
Conquistatori degli abissi, I (v. *Around the World Under the Sea*).
Creatura del diavolo (v. *The Witches*).
10.000 dollari per un massacro.
Dolci vizi al Foro (v. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*).
Donna sposata, Una (v. *Une femme mariée*).
Doppio bersaglio (v. *The Double Man*).
Dove si spara di più.
Galia (v. *Galia ou Duel a fleur de peau*).
Gettone per il patibolo, Un (v. *Safari Diamants*).
Killer calibro 32.
Killer per lo sceriffo, Un (v. *The Forty-Niners*).
LSD, un'atomica nel cervello.
Lunga marcia, La (v. *La longue marche*).
Lungo, il corto, il gatto, Il.
Marinaio del « Gibilterra », Il (v. *The Sailor from « Gibraltar »*).
Missione Apocalisse.
Negozio al Corso, Il (v. *Obchod na korže*).
Omicidio per appuntamento.
Ossessione nuda (v. *Le chant du monde*).
Passeggera, La (v. *Pasazerka*).
Per amore... per magia.
Pionieri dell'ultima frontiera, I (v. *The Trap*).
48 ore per non morire (v. *Rage*).
Ragazza yè yè, La (v. *The Swinger*).
Ramon il messicano.
Ribelli di Carnaby Street, I (v. *The Jokers*).
Scandalo, Lo.
Sciarada per 4 spie (v. *Avec la peau des d'autres*).
Strategic Command chiama Jo Walker.
Top Crack.
Trappola per sette spie.
Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide (v. *Le deuxième souffle*).
Valle del mistero, La (v. *Valley of Mystery*).

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AROUND THE WORLD UNDER THE SEA (I conquistatori degli abissi) — **r.:** Andrew Marton - **r. sequenze subacquee:** Ricou Browning - **s. e sc.:** Arthur Weiss, Art Arthur - **f.** (Panavision, Metrocolor): Clifford

Poland - **f. subacquea:** Lamar Boren - **m.:** Harry Sukman - **scg.:** Preston Rountree, Mel Bledsoe - **mo.:** Warren Adams - **int.:** Lloyd Bridges (dott. Doug Standish), Shirley Eaton (dottoressa Maggie Hanford), Brian Kelly (dott. Craig Mosby), David McCallum (dott. Phil Volker), Keenan Wynn (Hank Stahl), Marshall Thompson (dott. Orin Hillyard), Gary Merrill (dott. August Boren), Ron Hayes (Brinkman), George Shibata (prof. Hamuru), Donald Linton (Vice Presidente), George De Vries (tenente guardacostiero), Tony Gulliver (ufficiale), Joey Carter (tecnico), Celeste Yarnall (segretaria), Paul Gray (pilota), Frank Logan, Don Wells, Jack Ewalt - **p.** Andrew Marton e Ben Chapman per la M.G.M. - Ivan Tors - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** M.G.M.

AVEC LA PEAU DES D'AUTRES (Sciarada per 4 spie) — **r.:** Jacques Deray - **s.:** dal romanzo « Au pied du mur » di Gil Perrault - **sc.:** José Giovanni, J. Deray, Georges Bardawil, Franco Dal Cer - **f.** (Techniscope - Technicolor, negativi in Eastmancolor): Jean Boffety - **m.:** Michel Magne - **scg.:** Jean D'Eaubonne, Raymond Gabutti - **mo.:** Henri Lanoe, Vincenzo Tomassi - **int.:** Lino Ventura (Viviani), Jean Servais, Marilù Tolo, Jean Bouise, Wolfgang Preiss, Karine Baal, Adrian Hoven, Louis Arbessier, Mino Doro, Charles Regnier, Helen Bahl, Guy Mairesse - **p.:** Les Films Montfort, Fida Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1966 - **d.:** Fida (regionale).

BALLATA PER UN PISTOLERO — **r., s. e sc.:** Alfio Caltabiano - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Guglielmo Mancori - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Alberto Gallitti - **int.:** Angelo Infanti (Nigros), Anthony Ghidra (Kud), Al Norton [Alfio Caltabiano] (El Bedoja), Dan May [Dante Maggio] (Esplotion), Anthony Freeman [Mario Novelli] (Chiuchi), Ellen Schwiers, Monica Teuber, Ivan Scratuglia, Lanfranco Ceccarelli, Hermann Nemlsen, Peter Jacob - **p.:** Giano Film - Prodi Cinematografica - Tefi Filmproduktion - **o.:** Italia-Germania Occ., 1967 - **d.:** Titanus.

CHANT DU MONDE, Le (Ossessione nuda) — **r. e sc.:** Marcel Camus - **s.:** dal romanzo di Jean Giono - **f.** (Eastmancolor): Raymond Lemoigne - **m.:** André Hossein - **scg.:** Robert Giordani - **mo.:** Andrée Feix - **int.:** Hardy Kruger (Le Besson), Catherine Deneuve (Clara), Marilù Tolo (Gina), Charles Vanel (Matelot), Andrew Laurence (Antonio), Saro Urzì (Maudru), Ginette Leclerc (Gina la Vecchia), Serge Marquand, Michel Vitold, Reinhart Koeldehoff, Christian Marin, Pierre Tornade - **p.:** Orphée Productions - Films Marceau - **o.:** Francia, 1965 - **d.:** regionale.

DEADLY AFFAIR, The (Chiamata per il morto) — **r.:** Sidney Lumet.
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

DEUXIEME SOUFFLE, Le (Tutte le ore feriscono, l'ultima uccide) — **r.:** Jean-Pierre Melville.
Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

10.000 DOLLARI PER UN MASSACRO — **r.:** Romolo Guerrieri - **s. e sc.:** Franco Fogagnolo, Ernesto Gastaldi, Luciano Martino e Sauro Scavolini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Federico Zanni - **m.:** Nora Orlandi - **scg.:** Riccardo Domenici - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Gary Hudson [Gianni Garko] (Django), Loredana Nusciak (Mijanou), Claudio Camaso (Manuel), Adriana Ambesi (Dolores), Pinuccia Ardia (Sette Dollari), Fidel Gonzales, Franco Lantieri, Fernando Sancho, Aldo Cecconi, Renato Montalbano, Peggy Nathan, Massimo Sarchielli, Ermelinda De Felice, Dada Gallotti, Franco Bettella, Nando Possi - Mirko Valentini - **p.** Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica - Flora Film - **o.:** Italia, 1966-67 - **d.:** Variety Film.

DOUBLE MAN, The (Doppio bersaglio) — **r.**: Franklin J. Schaffner - **s.**: dal romanzo poliziesco « Legacy of a Spy » (trad. it.: « Doppio bersaglio » ed. Garzanti) di Henry S. Maxfield - **sc.**: Frank Tarloff, Alfred Hayes - **f.** (Technicolor): Denys Coop - **m.**: Ernie Freeman - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: Richard Best - **int.**: Yul Brynner (Dan Slater Kalmar), Britt Ekland (Gina), Clive Revill (Frank Wheatley), Anton Driffing (Berthold), Moira Lister (signorina Carrington), Lloyd Nolan (Edwards), George Mikell (Max Gruner), Brandon Brady (Gregori), Julia Arnall (Anna) David Bauer (Miller), Ronald Radd (generale), Kenneth J. Warren (capo della polizia), David Healy (Alstead), Frederick Schiller (addetto ai biglietti), Franklin J. Schaffner (uomo alla stazione), Carl Jaffe, Douglas Muir - **p.**: Hal E. Chester per l'Albion - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Warner Bros.

DOVE SI SPARA DI PIU' — **r.**: Gianni Puccini - **s.** e **sc.**: Bruno Baratti, M. Del Carmen Martinez Roman - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Montuori - **m.**: Gino Peguri - **scg.**: Teddy Villalba - **mo.**: Amedeo Giomini - **int.**: Arthur Grant (Johnny), Cristina Galbo (Giulietta), Andres Mejuto, Maria Cuadra, José Rubio, Lew Lawrence, Peter Martell, Piero Lulli (sceriffo), Luis Induni, Rufino Ingles, Eulalia Tenorio, Paolo Magalotti, Ana Maria Noé, Angel Alvarez, Mirella Panfili - **p.**: Francesco Merli per la Framer Film - Hispamer - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

FEMME MARIEE, Une (Una donna sposata) — **r.**: Jean-Luc Godard - **altri int.**: Roger Leenhardt (l'umanista), Rita Maiden (madame Céline), Margaret Le Van (la ragazza della piscina), Véronique Duval (l'altra ragazza della piscina), Chris Tophe (Nicolas) - **d.**: regionale.
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 22 e altri dati a pag. 29 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia '64).

FORTY-NINERS, The (Un killer per lo sceriffo) — **r.**: Thomas Carr - **s.** e **sc.**: Dan Ullman - **f.**: Ernest Miller - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: Dave Milton - **mo.**: Samuel Fields - **int.**: Wild Bill Elliott, Virginia Grey, Henry Morgan, John Doucette, Lane Bradford, Stanford Jolley, Harry Lauter, Earle Hodgins, Dean Cromer, Ralph Sanford - **p.**: Vincent M. Fennelly per la Westwood Production - **o.**: U.S.A. 1954 - **d.**: Allied Int. Film (regionale).

FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM, A (Dolci vizi al Foro) — **r.**: Richard Lester - **r. IIa unità**: Bob Simmons.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati nel prossimo numero.

GALIA OU DUEL A FLEUR DE PEAU (Galia) — **r.**: Georges Lautner - **s.**: Vahé Katcha - **sc.**: G. Lautner, V. Katcha - **f.**: Maurice Fellous - **m.**: J. S. Bach e Michel Magne - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo**: Michèle David - **int.**: Mireille Darc (Galia), Venantino Venantini (Greg Tercoff), Françoise Prévost (Nicole, moglie di Greg), Jacques Riberolles (Matik), François Chaumette - **p.**: Michel Safra e Serge Silberman per la Speva Film-Ciné Alliance - CI.TI. Cinematografica-Variety Film - **o.**: Francia-Italia, 1965 - **d.**: Interfilm (regionale).

GENTLEMEN BITTEN ZUR KASSE, Die (Assalto al treno Glasgow-Londra) — **r.**: John Frederick Olden, Claus Peter Witt - **s.** e **sc.**: Henry Kolarz con la collab. di Robert Müller - **f.**: Gerald Gibbs - **m.**: Heinz Funk - **scg.**: Mathias Matthies - **mo.**: Monica Erfurt Tadsen, Oswald Gafenrichter, Gisela Quicker - **int.**: Horst Tappert (Michael Donegan), Hans Cossy (Patrick Kinsey), Karl Heinz Hess (Archibald Arrow detto Archie), Hans Reiser (Thomas Webster), Rolf Nagel (Gerald Williams), Harry

Engel George Stowfoot), Wolfran Schaerft (Andrew Eiton), Paul Edwin Roth (Masterson), Güunther Tabor (Ronald Cameron), Wolfried Lier (Alfred Frost), Franz Mosthav (Walter Lloyd), Kai Fischer (Inge), Isa Miranda (Paula), Sylvia Lydi Suzy), Kurt Conradi (Finegan), Heinz Beck (Twinky), Günther Neutze - **p.**: Norddeutscher Rundfunk - **o.**: Germania Occidentale, 1966 - **d.**: UNIDIS (regionale).

GRAND RESTAURANT, Le (Chi ha rubato il presidente?) — **r.**: Jacques Besnard - **s.** e **dial.**: Jean Halain - **sc.**: J. Halain, Louis de Funès, P. Besnard - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Raymond Le Moigne - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Paul Louis Boutié - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Louis de Funès (Settimio), Bernard Blier (il Commissario), Folco Lulli (il presidente Novalès), Maria Rosa Rodriguez (Sophia), Venantino Venantini (Henrique), Noël Roquevert (il ministro), Robert Dalban (il cospiratore francese), Roger Caccia (il pianista), Max Montravon (il violinista), Juan Ramirez (il generale), Michele Modo (il piccolo Roger), Pierre Tornade (il maître d'hotel), Raoul Delfosse (capo cuciniere), Fréderic Santaya (I cospiratore), Albert Dagnant (II cospiratore), Jean Ozenne, Jacques Dynam - **p.**: Gaumont International - **o.**: Francia, 1966 - **d.**: Cineriz.

JOKERS, The (I ribelli di Carnaby Street) — **r.** e **s.**: Michael Winner - **sc.**: Dick Clement, Jan La Frenais - **f.** (Technicolor): Ken Hodges - **m.**: Johnny Pearson - **scg.**: John Blezard - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Michael Crawford (Michael), Oliver Reed (David), Harry Andrews (Maryatt), James Donald (col. Gurney Simms), Daniel Massey (Riggs), Michael Hordern (Sir Matthew), Gabriella Licudi (Eva), Lotte Tarp (Inge), Frank Finlay (l'uomo tormentato), Warren Mitchell (Lennie), Rachel Kempson (signora Tremayne), Ingrid Brett (Sarah), Brian Wilde (Catchpole), Peter Graves (Tremayne), Edward Fox (ten. Sprague), Michael Goodliffe (ten. col. Paling), William Devling, William Kendall, William Mervyn, Basil Dignam, Nan Munro, Charlotte Curzon - **p.**: Maurice Foster, Ben Arbeid per la Adastra-Gildor-Scimitar - **o.**: G.B., 1967 - **d.**: Rank.

KILLER CALIBRO 32 — **r.**: Al Bradley [Alfonso Brescia] - **s.** e **sc.**: Enzo Gicca Palli - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Bob Roberts - **m.**: Robby Poitevin - **scg.**: Lamberth Walk - **mo.**: Edmond Zimmerwal [Edmondo Lozzi] - **int.**: Peter Lee Lawrence (Silver), Agnès Spaak (Betty), Andrea Bosic (Averell), Lucy Scay, Max Dean, Cole Kitosch, Mirko Ellis, Scherril Morgan, Red Carter, Robert Stevenson - **p.**: Explorer Film 58 - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

LSD, UN'ATOMICA NEL CERVELLO — **r.**: Mike Middleton [Massimo Mida] - **r. II unità:** Vittorio Sindoni - **s.**: Tiziano Cortini, Vittorio Orano - **sc.**: Bruno Baratti, Odoardo Fiory, Massimo Mida - **f.** (Eastmancolor): Silvano Ippoliti - **m.**: Egisto Macchi - **scg.** e **c.**: Gian Francesco Ramacci - **mo.**: Pino Giomini - **int.**: Guy Madison (Rex Miller), Franca Polesello, Mario Valgoi, Lucio De Santis, Lucia Modugno, Adriano Micantoni, Isarco Ravaioli, Karin Skarresö, Jacopozzi, Luciano Rossi, Pier Annibale Danovi - **p.**: Benito Bertaccino per la Bema Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

LONGUE MARCHE, La (La lunga marcia) — **r.**: Alexandre Astruc - **f.** (Totalvision): - **mo.**: Claudine Bouché, Elyette Helies - **altri int.**: Willy Braque, Daniel Brimeux, Guy Astruc, Alain Augé, Michel Lepetit, Henri Aurard, Pierre Comte, Emmanuel Leroy - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 25 e altri dati a pag. 28 del n. 1, gennaio 1967 (Cuneo '67).

LUNGO, IL CORTO, IL GATTO, IL — **r.**: Lucio Fulci - **s.** e **sc.**: Gianpaolo Callegari, Roberto Gianviti, Marino Girolami, Amedeo Sollazzo - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Umberto Turco - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Ivy Holzer, Giusi Raspani Dandolo, Elsa Vazzoler, Julie Ann Menard, Ivano Staccioli, Daniele Vargas, Gianni Agus, Enzo La Torre, Mirella Panfili, Andrea Scotti - **p.**: Five Film-Fono Roma - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Rank.

MISSIONE APOCALISSE — **r.**: James Reed [Guido Malatesta] - **s.**: G. Malatesta - **sc.**: G. Malatesta, Angelo Sangermano - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Francesco De Masi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Arthur Hansel (agente 087), Pamera Tudor (Dorinne), Eduardo Fajardo (Axel), Jorge Rigaud, Moa Tahi Terry, Angelo Dessì, Fortunato Arena, Claudio Biava, Attilio Dottesio, Bruno Tocci, Franco Morici, Harold Bradley, Andrea Aureli, Elian De Witt - **p.**: Nike Cinematografica/Estela Film - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Atlantis Film.

OBCHOD NA KORZE (Il negozio al Corso) — **r.**: Jan Kadar, Elmar Klos - **s.**: Ladislav Grosman - **scg.**: Karel Skvor - **altro int.**: Martin Gregor - **d.** Euro.

Vedere giudizio di G. Bachmann e altri dati a pag. 120 del n. 7-8, luglio-agosto 1965 (Festival di Cannes).

OMICIDIO PER APPUNTAMENTO / AGENT 353 SETZT ALLES AUF EINE KARTE — **r.**: Mino Guerrini - **s.**: dal romanzo « Tempo di massacro » di Franco Enna - **sc.**: Ferdinando Di Leo, Werner Hauff, M. Guerrini, Adriano Bolzoni - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Franco Delli Colli - **m.**: Armando Trovaioli - **scg.**: Alberto Boccianti, Renzo Bonechi - **mo.**: Roberto Persignani, Franco Fraticelli - **int.**: Giorgio Ardisson (Irving Dreyser), Ella Karin (Fidelia), Günther Stoll (commissario Silvio Giunta), Hans von Borsody (Dempsey), Mario Brega (Galante), Cesarino Picardi, Luciano Rossi, Bettina Busch, Bodo Larsen, Peter Martell, Bill Vanders - **p.**: Liliana Biancini e Giuliano Simonetti per la Discolobo Film/Parnass Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: regionale.

PASAZERKA (La passeggera) — **r.**: Andrzej Munk (terminato da Witold Lesiewicz) - **coll. alla sc.**: Jerzy Stefan Stawinski - **f.** (Dyaliscope) - **testo parlato:** Viktor Woroszylski - **altro int.**: Janusz Bylczynski (kapo tedesco) - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 58 e altri dati a pag. 67 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Cannes '64).

PER AMORE... PER MAGIA — **r.**: Duccio Tessari - **s.** e **sc.**: Ennio De Concini, D. Tessari, Alberto Cavallone, Franco Migliacci - **f.** (Technicolor): Alfio Contini - **m.**: Luis Enriquez Bacalov e Bruno Zambrini - **scg.** e **c.**: Dario Cecchi - **mo.**: Romano Trina - **coreogr.**: Tony Ventura - **int.**: Gianni Morandi (Aladino), Rosemarie Dexter (Esmeralda), Sandra Milo (Algisa), Mina (Aichesade), Mischa Auer (Granduca), Daniele Vargas (Visconte), Harold Bradley (Assan), Gianni Musy Glori (Magrebino), Rossano Brazzi (Araldo), Walter Chiari (Pricò, il suo ruolo fu poi soppresso al montaggio), Lorella De Luca (figlia del Cardinale), Paolo Poli (sarto), Tony Renis (boia), Lucia Modugno (Amina), Willy Colombini, Renato Gracco, Roberto Deani, Luciano Taccone, Gabriella Villa, Adriano Vitale - **p.**: Franco Cristaldi per la Rizzoli-Vides - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Cineriz.

RAGE/EL MAL (48 ore per non morire) — **r.**: Gilberto Gazcon - **s.**: Jesus Velasquez, Guillermo Hernandez, G. Gazcon - **sc.**: Teddy Sherman, G. Gazcon, Fernando Mendez - **f.** (Technicolor): Rosalio Solano - **m.**:

Gustavo Cesar Carreon - **scg.**: Ramon Rodriguez - **mo.**: Carlos Savage, Walter Thompson - **int.**: Glenn Ford (Reuben), Stella Stevens (Perla), David Reynoso (Pancho), Armando Silvestre (Antonio), Ariadna Welter (Blanca), José Elias Moreno (Fortunato), Dacia Gonzales (Maria), Pancho Cordova (il Vecchio), Susana Cabrera (sua moglie), Quintin Bulnes (Pedro), Valentin Trujillo (José), David Silva (conducente omnibus), José Spinosa - **p.**: Joseph M. Schenck Enterprises/G. Gazcon per la Cinematografica Jalisco - **o.**: U.S.A.-Messico, 1966 - **d.**: Columbia-Ceiad.

RAMON IL MESSICANO — **r.**, **s.** e **sc.**: Maurizio Pradeaux - **f.** (Techniscope, Technicolor): Oberdan Trojani - **m.**: Felice Di Stefano - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Enzo Alabiso - **int.**: Robert Hundar [Claudio Undari] (Ramon), Wilma Lindamar da Silva (Esmeralda), Jean Louis (Lucas), Thomas Clay [Franco Gula] (John), Renato Trottolo (Joselito), Aldo Berti (il disertore), Mario Darnell [Mario Dardanelli], José Torres, Omero Gargano, Nino Musco, Giovanna Lenzi, Alfredo Zammi, Antonio Basile - **p.**: Marino Carpano per la Magic Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

SAFARI DIAMANTS/FUR EINE HAND VOLL DIAMANTEN (Un gettone per il patibolo) — **r.**: Michel Drach - **s.**: Albert Kantoff - **sc.**: A. Kantoff, M. Drach - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Andréas Winding - **m.**: Ward Swingle - **mo.**: Geneviève Winding - **int.**: Marie-José Nat (Electre), Jean-Louis Trintignant (Raphaël), Horst Frank (Federico), Helmut Lange (Alphène), Jean-Pierre Darras (Pascal), Jean-Pierre Kalfon (Eric), Tilda Thamar - **p.**: Chronos Film-Port Royal Film/Hans Oppenheimer Film - **o.**: Francia-Germania Occ., 1966 - **d.**: regionale.

SAILOR FROM GIBRALTAR, The (Il marinaio del « Gibilterra ») — **r.**: Tony Richardson.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati nel prossimo numero.

SCANDALO, Lo — **r.**: Anna Gobbi - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Erminia Marani - **altro int.**: Renato Montalbano - **p.**: Ferruccio De Martino per l'Adriana Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.
Vedere giudizio di L. Autera a pag. 146 e altri dati a pag. 149 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Pesaro' 66).

STRATEGIC COMMAND CHIAMA JO WALKER/KOMMISSAR X: DREI GRUNE HUNDE — **r.**: Frank Kramer [Gianfranco Parolini] e Rudolf Zehetgruber - **s.**: da un romanzo di Bert F. Island - **sc.**: R. Zehetgruber e Giovanni Simonelli - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Angelo Lotti - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Niko Matul - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: Tony Kendall [Luciano Stella] (Jo Walker), Brad Harris (capitano Rowland), Christa Linder, Olly Schoberova, Dietmar Schönherr, Carlo Tamberlani, Sabien Sun, Herbert Fux, Emilio Carrer, Rolf Zehett, Rosella Bergamonti, Samson Burke, Andrea Aureli, Fadel Kassar, Valentino Macchi - **p.**: Cinesecolo (Milano)/Parnass Film (München)/CFFP (Paris)/ Kassar Film (Beirut)/Hungaro Film (Budapest) - **o.**: Italia-Germania Occ.-Francia-Libano-Ungheria, 1967 **d.**: regionale.

SWINGER, The (La ragazza yè yè) — **r.**: George Sidney - **s.** e **sc.**: Lawrence Roman - **f.** (Technicolor): Josef Biroc - **m.**: Marty Paich - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **mo.**: Frank Santillo - **coreogr.**: David Winters - **int.**: Ann-Margret (Kelly Olsson), Tony Franciosa (Ric Colby), Robert Coote (sir Hubert Charles), Yvonne Romain (Karen Charles), Horace McMahon (serg. invest. Hooker), Nydia Westman (zia Cora), Craig Hill (Sammy Jenkins), Milton Frome (Olsson), Mary La Roche (signora Olsson), Clete Roberts (lui stesso), Myrna Ross (Sally), Corinne Cole (segretaria di Sir Hubert), Bert Freed (capitano di

polizia), Romo Vincent (Jack Happy), Steven Geray (l'uomo col pesce), Larry D. Mann (John Mallory), Lance Le Gault (Warren), Diki Lerner (Svengali), Barbara Nichols (Blossom La our) - **p.**: G. Sidney per la Paramount-G. Sidney Prod. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Paramount.

TOP CRACK — **r.**: Mario Russo - **s.** e **sc.**: Marcello Fondato e Luisa Montagnana - **f.** (Technicolor): Ennio Guarnieri e Stelvio Massi - **m.**: Gianni Marchetti - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Giuseppe Bardighian - **int.**: Terry-Thomas (Charles), Gastone Moschin (Karl), Didier Haudepin (Uno), Victor Francen (Feril), Stella Interlenghi (Due), Lorna Palombini (Tre), Consuelo Aranyi (Quattro), Armando Bandini (Max), Oreste Lionello (Peter), Mirella Maravidi (Agatha), Liana Ferrakian, Gianluigi Polidoro, Christiane Maybach, Gia Sandri, Antonio Altovitti, Cesare Gelli, Anna Degli Uberti, Valentino Macchi, Rossella Labella, Mario Frera, Ferdinando Brofferio, Marisa Busetto, Luigi Zerbinati - **p.**: Luigi Campi e Anis Nohra per la Firm Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Panta (regionale).

TRAP, The (I pionieri dell'ultima frontiera) — **r.**: Sidney Hayers - **r. II unità**: Tristam Cones, Stanley Clish - **f.** (Panavision, Eastman color) - **scg.**: Harry White - **c.**: Margaret Furse - **mo.**: Tristam Cones - **altri int.**: Reginald McReynolds (capitano), Merv Campone (Cane Giallo), Jon Granik (Senza Nome) - **p.**: George H. Brown e Jan Darnley-Smith per la Parallel Productions - **o.**: Gran Bretagna-Canada, 1966 - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di P. Zanotto a pag. 57 e altri dati a pag. 60 del n. 11, novembre 1966 (Barcellona - Settimana del colore).

TRAPPOLA PER SETTE SPIE — **r.** e **s.**: Irving Jacobs [Mario Amendola] - **sc.**: M. Amendola e Antonio Roman - **f.** (Eastmancolor): José Aguajo - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Augusto J. Lega - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Carlo Giuffré, Yvonne Bastien, Eduardo Fajardo, Mirko Ellis, Mila Stanic, Mirella Panfili, Giuseppe Fortis, Lucio De Santis, Max Poli, Roland Redman, Tom Felleghi, Bob Johnson, Piero Morgia, Rossella Bergamonti - **p.**: Roberto Moretti per la Centro Film/Castilla Coop. Cinemat. - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

VALLEY OF MYSTERY (La valle del mistero) — **r.**: Jozef Lejtes - **s.**: Richard Neal, Larry Marcus - **sc.**: R. Neal, Lowell Barrington - **f.** (Technicolor): Walter Strenge - **m.**: Jack Elliot - **scg.**: Kimball & Johnson - **mo.**: Gene Milford - **int.**: Richard Egan (Wade Cochrane), Peter Graves (Ben Barstow), Lois Nettleton (Rita Brown), Joby Baker (Pete Patton), Harry Guardino (Danny O'Neill), Julie Adams (Joan Simon), Fernando Lamas (Francisco Rivera), Alfred Ryder (dott. Weatherby), Lisa Gaye (Margalo), Rodolfo Acosta (funzionario di polizia), Karen Sharpe, Barbara Werle, Lee Patterson, Don Stewart, Douglas Kennedy, Leonard Nimoi, Tony Patino, Otis Young, George Tyne, Larry Domasin, Eddie Little Sky, William Phipps - **p.**: Harry Tatelman per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

WITCHES, The (Creatura del diavolo) — **r.**: Cyril Frankel - **s.**: dal romanzo « The Devil's Own » di Peter Curtis - **sc.**: Nigel Kneale - **f.** (De Luxe Color): Arthur Grant - **m.**: Richard R. Bennett - **scg.**: Bernard Robinson e Don Mingaye - **mo.**: James Needs - **int.**: Joan Fontaine (Gwen Mayfield), Kay Walsh (Stephanie Bax), Alec McCowen (Alan Bax), Leonard Rossiter (dott. Wallis), Martin Stephens (Ronnie Dowsett), Ingrid Brett (Linda Rigg), Ann Bell (Sally), Gwen Frangcon-Davies (Granny Rigg), Duncan Lamont (Bob Curd), Leonard Rossiter (dott. Wallis), John Collin (Dowsett), Michele Dotrice (Valerie), Carmel McSharry (signora Dowsett), Viola Keats (signora Curd), Shelagh Fraser (signora Creek),

Bryan Marshall (Tom) - **p.**: Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Dear-Fox.

Riedizioni

ALLEGRO MONDO DI CHARLOT, L' — Programma composto da 7 comiche e da una selezione introduttiva, dirette ed interpretate da Charlie Chaplin: Selez. intr.: **PAY DAY** (First National, 1922) - 1) **GENTLEMEN OF NERVE** (Keystone, 1914) **int.**: C. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Mack Swain, Phyllis Allen, Charley Chase, Slim Summerville - 2) **LAUGHING GAS** (Keystone, 1914) **int.**: C. Chaplin, Fritz Schade, Alice Howell, Slim Summerville, Mack Swain, Joseph Swickard - 3) **THE ROUNDERS** (Keystone, 1914) **int.**: C. Chaplin, Fatty Arbuckle, Minta Durfee, Phyllis Allen, Al. St. John, Charley Chase, Fritz Schade, Wallace MacDonald - 4) **MABEL'S BUSY DAY** (Keystone, 1914) **int.**: C. Chaplin, Mabel Normand, Chester Conklin, Harry McCoy, Slim Summerville (la regia di questa comica è di Mabel Normand e di C. Chaplin) - 5) **IN THE PARK** (Essanay, 1915) **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Lloyd Bacon, Bud Jamieson - 6) **BY THE SEA** (Essany, 1915) **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong, Bud Jamieson - 7) **A WOMAN** (Essanay, 1915) **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Charley Insley, Marta Golden, Margie Reiger, Billy Armstrong, Leo White - **Comm. italiano**: Luciano Valle - **m.**: Piero Umiliani - **p.**: Screen Art Sales Company - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

Allegato a « Bianco e Nero, anno XXVIII, n. 6, giugno 1967.